南京艺术学院资助出版

当代音乐的理论与实践命题

居其宏 著

中央音乐学院出版社

南京艺术学院资助出版

当代音乐的理论与实践命题

居其宏 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代音乐的理论与实践命题／居其宏著. —北京：中央音乐学院出版社，2009.1

ISBN 978－7－81096－293－3

Ⅰ.当…　Ⅱ.居…　Ⅲ.音乐—文集　Ⅳ.J6－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 155336 号

当代音乐的理论与实践命题　　*居其宏著*

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：A5　　印张：11.75
印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司
版　　次：2009 年 1 月第 1 版　　2009 年 1 月第 1 次印刷
印　　数：1—2,000 册
书　　号：ISBN 978－7－81096－293－3
定　　价：25.00 元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031
发行部：（010）66418248　　66415711（传真）

自　　序

收在本书中的30余篇文字，绝大多数都是作者2006年至2007年这两年间在各种公开出版物中发表的文论，也有少数此前发表而未被作者其他文集所收录的文章，或虽未公开发表但系作者应邀在各种学术会议、创作会议所作的学术报告或提交的学术论文。

这本文集之所以用“当代音乐的理论与实践命题”名之，与本书所收文论涉及到的学术论域有关。从它们各自的性质看，大致可分为如下五个方面：

一、作者在“中国当代音乐研究”这个方向上从事研究至今已积20余年，从事该方向的硕士生教学近10年，担任博士生导师7—8年，在研究和教学实践中，作者对于这个方向基础理论建设逐渐形成了自己的一得之见。本书中的若干篇什，即反映出作者对其中若干理论命题的思考；将它们结集出版，可方便关心这个方向之史论建设的同行和学者们对作者的理论思考进行整体性检视和批评。

二、多年来，我一直将自己关注和研究的重心放在当代音乐思潮方面，而在2006—2007这两年中，我国乐坛发生了一些重要的思潮争论，其中，关于“20世纪中国音乐发展道路的论辩”是从20世纪80年代延续下来的，而关于“新世纪中华乐派”的争论则是这两年中思潮争鸣的亮点和热点之一，其核心命题依然是音乐理论与实践中的中西关系问题。作者亲身参与了这两场论辩，并对其中若干理论与实践命题阐发了自己的主张。不论这些

主张是对是错，将这些篇什集中起来，亦可作为一家之言供关注这两场论战的同行们参考。

三、本书中另一部分文论，涉及到的论域有中国近现代音乐史研究与教学实践中的史料建设和解读、音乐批评和学术反腐、音乐类非物质文化遗产保护的理论与实践、市场经济条件下音乐教育及专业音乐表演院团的体制改革、歌剧音乐剧的史论与作品评论，等等。其中大多数都是当前音乐生活中的紧迫问题和热点问题。对这些问题进行思考，是每一个当代音乐研究者不可推卸的责任，其成果不过在论家蜂起、众说纷纭中聊备一格而已。

四、本书中的若干文论对某些音乐家、音乐会及录音制品，也进行了力所能及的研究和评论，同时应一些朋友之邀为他们新近出版的学术史料、著作或文集撰写了序言。我自己把这些序言只当一篇普通的书评看——即从一个读者的角度发表我对这些出版物之学术价值的评价，其中既有褒扬与肯定，当然也有批评和希望。这些评价之是否中肯得当，我在其中所阐发的某些学理性认识是否能够成立，最终理当由广大读者来品评。

五、本书收录的一些亦已成文的发言和学术报告，就相关的主题阐明了作者的观点和立场，如今收入本书，也有扩大其阅读范围以接受同行和读者的批评的意义在内。同时，作者提交首届“音乐学博导论坛”的论文《博士论文写作中的逻辑问题研究》，系根据作者与冯效刚教授合著的《音乐学文论写作》相关内容，突出逻辑主题重新结构改写而成并增写了部分文字，鉴于该书已先行出版，故此文未再发表；后我以此文给南艺研究生和青年教师们作专题讲座，他们普遍反映从中有一定收获，因此也将它收入本书。

以上五个方面，尽管论域各有不同，但都与“当代音乐的理论与实践命题”存在程度不等的关联；而我本人继《谐谑与交响》（新华出版社，1997）、《超越与重构》（山东文艺出版社，

2002)、《当代音乐的批评话语》(上海音乐出版社，2002)、《争鸣与求索》(中央音乐学院出版社，2006)、《笑谈与独白》(中央音乐学院出版社，2006)、《歌剧综合美的当代呈现》(中央音乐学院出版社，2007)、《朝阳艺术与朝阳产业》(中央音乐学院出版社，2007)等七本文集之后出版这个第八本文集，旨在通过这种学术界常见的方式将自己从事音乐学研究和批评的学术历程、阶段性成果及其中种种不足和遗憾集中展示给广大读者与同行，以求得他们的批评指正，同时也给音乐学界后来者的后续研究提供一份便于查找的思想资料。

感谢我的工作单位南京艺术学院为本书的出版提供出版资助，感谢中央音乐学院出版社总编俞人豪先生及本书责任编辑徐冬女士为出版这本文集所付出的辛勤劳动。

居其宏

2007年11月3日星期六于南京寓中

目　录

论　文

评　论

序　文



历史的批评　批评的历史

——“当代音乐研究”学科构想之我见

迄今为止，“当代音乐研究”依然只能作为一个研究方向存在于我国音乐学研究和教学的整体群落中。其所以如此，除了历史短、根底浅之外，元理论建设的严重滞后是阻碍其向独立分支学科方向发展的主要瓶颈。笔者在这一方向上从事研究实践多年，目前又开始担任这一方向的学士、硕士、博士和博士后教学，深感很有必要对其中一些理论问题作一番学术思考，提出自己的一家之言。虽不敢奢望相关同行赞同本文所思所论，唯愿亮出一块供同行们射击的靶子而已。相信在精准瞄射和“万箭穿心”之后，学界或许能在学科建设相关理论问题上渐有共识也未可知；即便在若干重大命题上人言人殊也不要紧，因为多样化理论与实践的共存共荣更符合多元时代的需要。总之，两种结果都有利于“当代音乐研究”学科建设的健康发展。如此一想，心中不免释然，于是丢掉包袱，放胆写来。

一、逻辑分野：在关系中厘定自身位置

“当代音乐研究”是近20年来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向。目前国内音乐学硕士、博士学位教育的某些招生简

章，一般把它简称为“当代音乐”。严格说来，这一简称并不准确。因为“当代音乐”泛指当代一切音乐现实，而“当代音乐研究”则专指以当代一切音乐现实为对象的音乐学研究。从这个意义上说，“当代音乐”是种概念而“当代音乐研究”是属概念，前者逻辑地包含了后者，彼此不可混淆。

按照目前通行的理解习惯，“当代音乐研究”实际上是特指以中国当代音乐为对象的音乐学研究，并未把世界上其他国家的当代音乐现实纳入自己的研究视野；而按照自然形成的学科分工，这一研究对象已被其他学科（如西方音乐史、民族音乐学、世界音乐研究的当代部分）所容纳，也无必要人为地造成学科间的交叉与互渗。为着避免在逻辑上露出漏洞，因此必须对这一研究方向作严格的空间限定，理应将它全称为“中国当代音乐研究”。只有在这一理解的前提下，为了表述的简洁，方可将之简称为“当代音乐研究”。

“当代音乐研究”具有鲜明的史学品格，是音乐史研究的一个分支。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。在科技日益发达、交通日益便利、国际学术交往日益频繁的当今信息时代，指出这一点尤为重要——有助于当代音乐研究者自觉站在纵横坐标的连接点上，对自己所从事的当代音乐史研究和写作的继承性、开放性有清醒的认识。事实上，一些学者如梁茂春教授早就运用“大中国”的宏观眼光，把港澳台当代音乐发展纳入自己的研究视野；而旅居海外的华人学者和留学归来的年轻学者也为国内同行不断带来当今世界各国最新的音乐学研究信息和成果。而中外音乐家和学者在音乐创作、表演、教育、研究、出版等领域的双向交流对当代音乐的国际互动及我国的“当代音乐研究”所产生的重要影响，更是

有目共睹。

由“当代音乐研究”的特殊性所决定，其研究范围的时间限定只有上限而无下限。这一点与其他音乐史大为不同。按照现阶段音乐学界的通行理解，其上限自1949年10月1日中华人民共和国成立起，下限只能是永无终止的“当下”——这是一个随着物理时间的自然延续作相应延伸的时限概念。于是，当代音乐研究便具有了在时间展开中下限逐渐延伸、对象日见其多的特点。可以想见，若干年后，学者势必对“中国音乐通史”的古代、近现代、当代进行重新断代。但当代音乐研究下限的自然延伸既不妨碍一些学者作当代史中的再断代研究或当代史中的断代门类史研究，也不妨碍将研究视野上溯到近现代乃至古代，作纵深的历史研究。

二、对象世界：在交叉中强化学科特色

前文说过，“当代音乐研究”以当代的一切音乐现实为研究对象。因此其对象世界逻辑地包含了当代的音乐创作研究、音乐家研究、表演艺术研究、音乐教育及音乐出版的历史与现状研究、音乐思潮与学术研究以及不同时期社会音乐生活的研究等等，俨然是个包罗万象的世界。于是在研究对象方面与其他兄弟学科发生纵横交叉重叠便成为不可避免，尤其在音乐学研究方面，这种交叉重叠的现象特别普遍。试以音乐史研究为例：当代的古代史家不仅从古代音乐典籍和史实中获取研究资料和灵感，形成“第一度研究”，而且也把古代史研究的当代成果也纳入其研究视野，形成“第二度研究”，即对“第一度研究”的再研究；无论是前者还是后者，都与“当代音乐研究”的对象世界相重叠。在与音乐批评的相互关系中类似的交叉重叠更为突出——两者都把当代音乐创作、表演、教育、思潮、音乐学研究或社会音

乐生活诸领域作为自己的研究对象，都具有对现实音乐实践近距离乃至零距离观照的亲缘性特点，因此，在“当代音乐研究”与音乐批评之间几乎没有清晰的边界划分。

研究对象的这种交叉重叠，是否能够成为否定“当代音乐研究”作为独立分支学科存在的可能性的理由？我以为不能。学科间边界模糊、研究对象发生交叉重叠现象，非独“当代音乐研究”为然。例如，在民族音乐学与世界音乐研究之间，在音乐美学与音乐社会学之间，在音乐心理学、音乐教育学、音乐表演艺术理论之间，在古代音乐史、音乐考古学、音乐文献学、音乐图像学之间，都不同程度地存在研究对象的交叉重叠现象，但都不能成为否定它们作为独立学科存在的理由。

如此看来，问题不在交叉重叠本身，关键在于“当代音乐研究”是否能够在这种交叉重叠中找到本学科的立足点，强化自身的学科特色，确立其他学科无法取代的独立品格和特殊价值？根据我本人和其他学者从事“当代音乐研究”的多年实践，回答是肯定的——

以当代中国这一特定的历史截面为立足点，在时空坐标上与中国古代音乐史、中国近现代音乐史、西方音乐史、世界音乐研究等学科划出基本界线；

密切关注以当代音乐创作和思潮为重点、以专业音乐领域为主的一切音乐现实，在对象定位上与民族音乐学、音乐社会学、世界音乐研究等学科划出基本界线；

以历史描述和音乐评价为主要存在方式，在研究手段上与音乐美学、音乐心理学、音乐教育学、音乐治疗学、音乐考古学、音乐文献学、音乐声学等学科划出基本界线；

在确立了本学科基本界线的基础上，通过大量的研究实践，“当代音乐研究”必须而且能够逐步形成并自觉强化本学科的三大特色，即它的实践品格、史学品格和批评品格。

三、实践品格：在时空中锁定当代音乐

然而随之而来的一个问题是，“当代音乐研究”与音乐批评之间的相互交叉重叠，便成为一个剪不断理还乱的纽结。

事实上，实践品格和批评品格是两者所共有的，而史学品格只有在音乐批评关注自身的历史发展时才具有，因此是一种有条件的附加品格。音乐批评一旦具有史学品格，它就步入了别一学科的传统领地——例如，从事中国古代音乐批评史研究，便与中国古代音乐史发生交叉重叠；从事近现代音乐批评史研究，就与中国近现代音乐史研究发生交叉重叠；从事西方音乐批评史研究，就与西方音乐史研究发生交叉重叠；等等。因此，只有当它将目光投注于自身历史之外、面对更为广阔的当下音乐图景时，其三大本质属性之一——即时性特点才得到全面彰显[①]。而“当代音乐研究”的主要学科特色，是其当代性。毫无疑问，“当代性”囊括了当代所有时段的音乐现实，具有音乐批评不可能具备的历史纵深，因为“即时性”只不过是“当代性”的当下时态而已，两者对象广度相同而历史深度却大为迥异。因此，“当代性”逻辑地包含了“即时性”——正是在这一点上，两者的明确界限便显现出来。

“当代音乐研究”的实践品格，首先是由其当代性所决定的，并贯穿在它的史学品格和批评品格中。

在自然形成的现有音乐学学科布局中，中国古代音乐史、中国近现代音乐史、民族音乐学、音乐批评的研究对象均有其明确

---

① 我把即时性特点称之为音乐批评的本质属性之一，是从我对音乐批评学科界定的个人理解出发的。音乐批评的另两个本质属性是价值评估以及科学性与主体性的统一。

的时空规定性。中国古代音乐史研究自远古到清末的音乐历史，中国近现代音乐史研究第一次鸦片战争至中华人民共和国成立的音乐历史，民族音乐学研究近代至当下存见的民族民间音乐，而音乐批评的对象则是当下的一切音乐事象。这样，在中华人民共和国成立之后至今的这一段音乐发展历史、特别是专业音乐发展历史便从整体上遗落于音乐学的学术视野之外，在学科网络中露出一块广大的开阔地未被音乐学现有学科所覆盖。“当代音乐研究”正是在这块无人开垦的处女地上建立起自己的学术营地并开始学科的最初萌芽的，诸如贺绿汀、吕骥、李凌等前辈学者都在这块沃土上辛勤劳作，付出心血，洒下汗水，尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们播下了极可宝贵的精神良种。

我们说当代音乐是音乐学研究的一块沃土，毫无自我夸耀之意。试看：发生在20世纪下半叶的中国专业音乐实践，论其道路之曲折、成就之辉煌、正反经验之丰富、历史性转折之动人心魄和极具戏剧性、古今中外各种哲学与思潮碰撞之烈之深，远比先秦汉唐，近胜清末民初，各个专业的中国当代音乐家都在这场伟大的音乐人生戏剧中粉墨登场，并在其中扮演一个或多个角色。如此引人入胜的学术领域，正向当代音乐学家发出深情的呼唤。无论我们在其中选取任何一个课题，都能从中挖掘出丰富的学术矿藏，获得不同的意义和价值。

“当代音乐研究”的实践品格，体现在它与音乐实践紧密联系的双向关系中。从来路上说，研究者与作为研究对象的音乐实践处于近距离乃至零距离接触的共时共生状态，对具体历史环境中的音乐实践及其发展变化的原因和轨迹具有身临其境的亲历优势，从中提取学术命题不但因研究者的亲知、真知而较具历史感，也往往是那些音乐实践中出现的急迫、重要乃至敏感的新现象和新问题，因而使得学术研究及其成果获得音乐实践的强力支

撑。从去路上说，只要研究者的选题和成果确实来自音乐实践，那么不论其立场、观念和结论如何，都可能在不同程度上反作用于音乐实践，甚至影响音乐实践的广度、深度和发展方向。

一般说来，任何学术都是“从实践中来，到实践中去”的，即便抽象程度最高的音乐美学、时间距离最远的中国古代音乐史研究、空间距离最远的西方音乐史研究，也同样具有不可忽视的实践意义；但它们对当代中国音乐实践的影响，毕竟是间接的、隐性的，往往需要通过某种学术介质的转化过程才能实现。而像音乐社会学、音乐教育学、音乐心理学、音乐治疗学、音乐形态学等学科，强烈的实践性原本就是它们的重要品格；但也必须指出，它们对当代音乐实践的影响往往限于学科覆盖面的范围之内，因而往往是局部的。与上述诸学科相比，“当代音乐研究”的实践品格，表现在它对当代音乐发展进程的影响更为直接、更为鲜明，也更带整体性和普遍性。如此看来，“当代音乐研究”学科的存在价值，就体现在它的实践品格之中，体现在对于音乐实践的这种直接、鲜明和整体性普遍性的影响之中。

不仅如此，我国有源远流长的史教传统，即所谓“以史为鉴，可以知兴替”。“当代音乐研究”承担着“历史见证”和“历史借镜”的双重史教使命。

目前，在我国某些高等专业音乐院校和研究机构的本科、硕士和博士教学中均开设“当代音乐”课程，其目的首先在于梳理新中国音乐文化建设的曲折历程，忠实记叙这一历程中几个大的发展阶段的基本轮廓和各专业领域的中国音乐家在这50余年中辛勤创造的足迹和所取得的辉煌成果，对在当代音乐史中活动着的各色人等的功过得失、是非正误给出恰当的历史定位并将它们载入史册；给遭到不公正待遇的音乐家以公允的评价，还他以清白、以光荣，以一个当代音乐家应有的尊严，让子孙后代永远记住他们的辛劳和业绩。从这个意义上说，“当代音乐研究”的出

发点和归宿之一，就是这种“历史见证”的功能——把历史的真相还原给历史，记叙于史书，传之于后人。

同样重要的是，“当代音乐研究”有责任把新中国音乐文化建设的艰辛历程以及蕴藏于其中的丰富经验和深刻教训实事求是地揭示出来，让当代及后世的音乐家从这一历史见证中触摸到前辈们的精神世界，感受他们在特定时代氛围中的特定遭际，了解其创造的艰辛与欢乐，以及何以不能取得更大成就的深层原因；增强他们的历史意识和学术使命感，善于从历史经验和沉痛教训中吸取养料、得到启迪，提高对各种错误思潮的识别能力和抗干扰能力，培养健康心智结构和辩证思维能力，提高对普遍学理和音乐艺术的认知水平，以便于他们积极继承和发展前辈们的历史遗产，以开放胸怀和创新态度从事21世纪音乐文化建设，力争少犯或不犯类似错误，避免出现新的大曲折和大失误——这就是“当代音乐研究”所肩负的“历史借镜”功能。

就实践品格这一点而论，“当代音乐研究”与音乐批评相仿佛。恰恰因为如此，这两个兄弟学科的交叉互渗使得它们在研究实践中结下了不解之缘，所谓“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴的提出，也由此获得了学理的和方法论的支持。

四、史学品格：在批评中透见历史真实

同实践品格一样，史学品格也是“当代音乐研究”必然具备的学术品格之一。当研究者的学术目光超越个别性、零散性、共时性的当代音乐事象而投向其历时性发展并作纵向脉络梳理和整体性回顾与总结时，此类研究的史学品格便被充分凸现出来。无论是对当代音乐发展历史作整体性研究的“中国当代音乐史”，还是以音乐创作和作曲家为史述中心的“中国当代音乐创作史”，无论是对特定音乐艺术门类进行历史梳理的门类史，还是对当代

音乐学作整体研究的“中国当代音乐学史”或对其中某一分支学科进行历史研究的学科史，都使“当代音乐研究”踏入了历史研究的领地，具有典型的史学品格，成为音乐史学群落中最为年轻的一个分支。作为“中国音乐通史”的特定断代，当代史研究既不可或缺，也不可取代。

事实上，与繁荣的中国古代音乐史、西方音乐史及相对繁荣的中国近现代音乐史研究相比，当代音乐史研究十分薄弱，迄今为止成果不多，特别在当代史的再断代研究、门类史研究、学科史等方面，依然存在大量研究空白亟待学者们去填补。

具备了史学品格的“当代音乐研究”自然要遵循历史科学的一般规律和音乐艺术的特殊规律来处理它的对象，这是无须多说的。然而，由于中国当代音乐生存环境及其发展道路的独特性，决定了它把握历史和记叙方式的独特性，即通过历史记叙和音乐批评这两种主要方法的交叉运用，以求在批评中把握历史脉络、透见历史真实、揭示历史规律。

诚然，在史学研究中历来有客观主义、实证主义或曰科学主义的理论派别存在，主张对历史事实作忠实客观的记叙是史学研究的核心要义，但此类主张在研究实践中之是否能够被贯彻到底至今仍是疑问。一种能够被史学界普遍接受的治史态度是，承认并允许史家在史料选择、详略取舍、遣词用语等方面有主观成份的介入。事实上，只要写史，史家的主体性就不可能被彻底排除干净，必然深刻地影响其感兴目光和评价尺度。

应该说，由于音乐艺术的特殊性，决定了关于音乐的历史写作不同于自然科学史，甚至也不同于其他门类的艺术史，史家对于音乐作品、音乐风格、音乐流派和音乐思潮的理解和阐述不可能不带有更多的主体性。设若由自律论者汉斯利克写一本欧洲音乐史，它对浪漫派音乐的记叙绝对不是我们在通行著作中所见到的这个样子。

关于中国当代音乐的历史研究和写作，不仅同样也面临着这类普遍性的课题，它要处理的音乐事象更形复杂，更为特殊，更见敏感，也更加严峻。就此而论，不仅中国古代音乐史和西方音乐史写作无法与之相比，就连中国近现代音乐史写作也相形见绌。

何以见得？

中国当代音乐生存环境之复杂多变，尽人皆知，无须多说。生活在其中的音乐家和他们的创造活动，以及各个时段的音乐作品、理论思潮和重大事件，冤假错评者多而公正定评者少，相关人等对个中隐情三缄其口者多而敢于将历史真相大白于天下者少；当初轰轰烈烈事后冷冷清清者、当初视之如虎而今妾身未明者、当初言之凿凿白纸黑字日后藏之深宅怕见阳光者、当初奋不顾身放胆直言至今仍在灼灼闪光者，一应有之。

面对如此复杂混沌之历史众生相，当代史家将如何处置，又何以自处？这就决定了史家的主体选择——回避敏感话题、目光紧盯音乐、言其发展规律是一种选择，审时度势、择其能言可言者酌情道来也是一种选择；以“我注六经”为旨归、尽量排除史家主观因素、用忠实记叙手法梳理历史脉络还原历史真相是一种选择，以“六经注我”为旨归、史家按照唯物史观臧否人物品评历史畅论得失也是一种选择。凡此种种，只要史家忠实于“历史真实”这个基本前提，无论何种选择，论其价值并无高下之别，而其主体性介入度却有深浅不同。这种对于同一历史对象的不同把握方式，在我国音乐史学研究中不是多了而是少了；倡导不同史学取向、史学风格和史学个性的并存共荣，是多元时代的应有之义。

由于我本人既从事音乐批评，又介入当代史研究和写作，在这两个行当中都有一些成果面世，因此我的史学取向无须回避。在充分尊重其他史学取向的前提下，我更主张“历史的批评”、“批评的历史”以及两者有机结合的史学取向和写作风格。

这当然与我对“当代音乐研究”史学品格的理解有关。

我以为，“当代音乐研究”的史学品格，其理念和方法似应按照恩格斯所说，用“美学的观点和历史的观点”① 来揭示历史本体“较大的思想深度和意识到的历史内容”②。将这一论断运用于当代音乐史研究，按我理解，所谓“美学的观点”即以美的规律观照音乐，亦即美学批评的观点与方法；所谓“历史的观点”即以历史发展的自身规律来观照历史，亦即历史唯物主义的观点与方法。因此，用唯物史观研究历史并对历史现象进行美学批评，或者说在唯物史观指导下用美学批评的方法来处理当代音乐史课题、评价当代音乐现象，从中导出“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴，并使历史与批评成为“当代音乐研究”的两大方法论支柱，不仅在学理上说得通，而且在实践中也是可行的。

所谓“历史的批评”，是“对当代音乐史的批评”的省略化表述，与“当代音乐研究”的史学品格相对应。其基本含义是：当代史家在运用历史唯物论处理历史素材、梳理历史脉络的同时，并不满足于对历史现象作编年体编排和照相式罗列，还要以批评家的感性目光和美学尺度对重要的作品、人物、事件、文献等等进行艺术价值、历史价值和学术价值的评说并为其作出恰当的历史定位，指出其何以产生、何以消长、何以变化、何以发展的社会条件和历史依据，以求在批评中建构历史、透见真实。在这里，史家的历史意识和批评意识处于互动状态中，共同参与当代音乐史的建构——历史意识把握历史规律，力求再现历史环境中的历史本相；批评意识把握艺术规律，力求为音乐家的创造活动给出符合美学标准的评估。

---

① 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 319 页，人民出版社 1966 年 6 月北京出版。

② 同上，第 316。

因此，当代音乐史写作不应回避史家对历史现象、历史事件、历史人物作出恰如其分的评价，对历史的批评或评述是史家不可推卸的责任。从这个意义上说，当代音乐史家同时也是一个批评家，只不过他的批评对象是整个历史过程、各种历史现象以及在其中活动着的各色人等和他们的成果，也即“历史的批评”。

五、批评品格：在现实中汲取源头活水

“当代音乐研究”的批评品格，主要体现在如下三个方面。

第一，为其“当代性”和“即时性”所决定，研究者必须时刻关注当代和当下音乐生活中发生的新事物、出现的新现象和提出的新问题，并通过音乐批评手段向社会作出公开的学术回应和恰当的美学评价，力求使自己的批评成果及其所承载的美学理想成为社会认知的一部分，进而影响当代音乐实践。自然，由于“当代音乐研究”学者在个人素质、学养以及对音乐现实整体把握和即时反应能力诸方面存在差异，其批评实践对于音乐实践的影响也有范围广窄、程度深浅之别。而优秀的当代音乐研究者势必也是出色的批评家，因为他比一般批评者具有更为深沉阔大的历史意识，从而能够从历史与美学两方面对批评对象作整体性的烛照，使他的批评作品具有深刻的洞察力，从而在音乐界获得较高的认知度和公信力。当然这只是一种学术理想，当代语境和学者个人条件均距离这个理想境界甚远。但理想的提出与理想的实现之间并非遥不可及，事实上，随着宏观语境和学者个人素养的逐步完善，这样的批评大师在我们的后辈或后辈的后辈中出现并不令人惊奇。

第二，当代音乐研究者的学术使命，毕竟不止于现状评论。他的批评实践及其成果对于“当代音乐研究”来说，是起点而非终点；他必须以自己的批评成果为素材、为原料，在“第一次抽象”的基础上，跳出已然关注过的批评对象的狭小范围，打开视

界，放出眼光，站在更广阔的背景和更宏观的高度上进行“第二次抽象”，从中提炼出具有历史价值和美学价值的命题，从事深层次的理论发掘和开拓性的学术研究。就这一点而论，批评品格是“当代音乐研究”永远保持其与当下音乐实践血肉联系的唯一通道。倘若某一学者对当下音乐现实漠不关心，满足于单纯从文献中作书斋式的研究，我敢断言十有八九难获成功。因为，他弃绝“当代音乐研究”所必备的批评品格，放弃从音乐实践和自己的批评实践的双向互动中汲取养分，就等于堵塞了这个学科赖以生存发展的源头活水。

第三，考虑到在当代各个不同历史阶段音乐艺术所处的特殊环境以及音乐艺术与意识形态、与理论思潮、与音乐批评的特殊关系，使得“当代音乐研究”及当代音乐史写作不得不带上一般音乐史所不必具有的特性，即对音乐思潮、音乐批评的历史发展及其对于中国当代音乐文化建设进程的影响必然给予特别的关注；于是就决定了“当代音乐研究”除了“历史的批评”之外，还应当是一部“批评的历史”。它的任务，是把不同历史语境中客观存在的各种批评文献所代表的音乐观念、音乐思潮和历次重大批评事件为聚焦点进行梳理，串联成一条曲折迂回、连贯发展的思想流程，以揭示其发展变异的内在轨迹；忠实记叙它们对当时音乐实践产生的影响，并对其历史作用进行辨析和评价。我以为，由于历史存在的客观性和当代音乐发展的现实和未来需要，“当代音乐研究”承载“批评的历史”这项学术使命是不可推卸的。其实，在当代音乐史上，特别在建国以后到 90 年代初这 40 余年中，批评与思潮对整个音乐艺术发展进程的影响远比人们已经认识到的程度大得多也深刻得多。企图把音乐从它与政治、思潮、批评的复杂关系中彻底剥离开来、将历史写作聚焦于音乐艺术自身的“自律论”主张和努力确实令人神往，可惜它严重脱离了当代音乐历史本身，因此充其量不过是善良愿望而已。即便勉

强为之，写出的也是一部不真实的音乐史；当代音乐史上许多复杂难解的问题，也不可能从中获得合理的解释。

总之，“当代音乐研究”在对象与方法论层面上，坚持“历史的批评”和“批评的历史”的有机结合，就是我对这个尚在创建过程中的不成熟学科的不成熟构想。

六、当下任务：在实践中完善学科建设

迄今为止，“当代音乐研究”还只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为独立的分支学科，我们面临着一系列复杂繁难的学科建设任务。如下三项可视为当务之急：

第一，强化学科理念，倡导深度研究

虽然，近10年来在“当代音乐研究”这一方向上出现了一批研究成果，但在元理论建设上却乏善可陈。而此事关乎学科建设根本，不可不察，不可不做。建议相关学者拿出部分精力，对“当代音乐研究”的性质、对象、目的、价值、框架、方法以及与他学科的边界划分等元理论问题进行基础性研究，增进学科自觉，从而把学科建设任务置于科学性之上。在这个问题上需要指出的是，不能期望在朝夕之间就能拿出权威定论，它需要个人创见，也需要集体智慧，更需要彼此切磋和平等争鸣。唯其如此，我们对学科的认识才会渐趋丰满。

目前出现的当代音乐史成果，包括我那本《新中国音乐史》①，多采取全景式、大而全的叙述结构，虽有点面之别，但学术深度不够。尽管如此，它们对“当代音乐研究”学科建设的意义不可小觑，因此这类著作再出几本也不为多。但新近对当代音乐的研究出现了向深度拓展的可喜动向，例如明言在其《百年奏

① 居其宏：《新中国音乐史》，湖南美术出版社2002年11月长沙出版。

鸣》中对20世纪中国新音乐史提出了全新的分期方案，很有创意，也符合历史本身的基本特点①。事实上，当代音乐创作史以及其中的各个门类史（如交响音乐史、歌剧音乐剧史、舞剧舞蹈音乐史、民族管弦乐史、室内乐史、声乐创作史、影视音乐史等等），音乐实践各领域的专门史（如音乐教育史、音乐出版史、音乐表演艺术史、社会音乐生活史等等），当代音乐学术史以及其中的各个分支学科史，当代音乐思潮史等等，大多是一片尚未开垦的处女地，亟待学者们对它们进行拓荒作业。

我赞同明言在《百年奏鸣》中的意见，在现阶段对当代音乐作“小而专”、“窄而深”的研究是学科发展的必然要求；随着这种深度研究的拓展及其成果的不断出现，“当代音乐研究”之由一个独立研究方向最终成长为一门成熟学科也是可以预期的。

第二，完善课程教学，加强梯队建设

研究队伍建设是学科建设的一大任务。与中国古代音乐史、民族音乐学、中国近现代音乐史、西方音乐史、音乐美学、音乐教育学这些老大哥学科相比，以主要精力从事“当代音乐研究”的学者不多，队伍弱小，势单力薄。尽管我们可以采用“借鸡生蛋”之术，把从事兄弟学科现状研究的学者及其成果也拉进我们的队伍，但终非长久之计。

加强学科学术梯队建设的根本之道，还在教育。目前中央音乐学院、中国艺术研究院和南京艺术学院均开设了“当代音乐研究”的硕士和博士方向，正在培养或已经培养出一批年轻学者，还有更多莘莘学子以“虎视眈眈”之势待“破门而入”之机。这种后继有人的局面当然令人欣喜。可以预见，三五年后，我们的队伍必将更加强大，学术梯队的年龄结构和知识结构必将更趋合理，研究方向的覆盖面有望逐渐笼罩整个当代音乐。

---

① 明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004年第4期。

然而随之而来的一个问题是，我们在“当代音乐研究”的课程建设、教材建设及培养目标、考查标准等方面还存在各自为政、沟通不够、随意性较强、规范化程度不高等现象。这些问题若不能得到有效解决，势必影响后继人才培养的质量。

第三，成立专业学会，促进学术交流

专业化的学术组织对于学术研究的推动作用毋庸置疑，这一点已经为国内许多兄弟学科的民间学会所证明，也是西方音乐学界学术建设的重要标志。“当代音乐研究”要解决学科建设中的上述诸多问题，有效途径之一是建立制度化的学术交流机制，成立专业学会，通过学会的组织和运行，把处于“散兵游勇”、各自为战状态的各路英雄凝聚起来，汇集于学会的大旗之下，使之具有归宿感，变“游击队”为“正规军”，以增强其从事“集团攻坚”的战斗力；充分发挥学会名正言顺的的组织优势，定期举办学术活动，促进学术交流，展示研究和教学成果，掌握最新动态，奖掖优秀人才，探讨学科建设中带有普遍性的问题。

欣闻年底在星海音乐学院举办的“音乐批评学术研讨会”上，拟成立“中国音协音乐批评学会”，在极表赞同之余，根据本文对“当代音乐研究”和音乐批评相互关系存在大范围交叉重叠的理解和阐述，为了避免在专业学会方面的重复建设或留下盲点的遗憾，同时也从“当代音乐研究”学科的长远建设着想，谨向有关方面建议：在成立音乐批评学会时把“当代音乐研究”也纳入进来，将之更名为“中国当代音乐研究与批评学会”。我以为，拟议中的这个新学会的新名称在团结相关学者方面更具包容性和开放性，同时亦有利于其活动对当代音乐文化建设发挥更大的影响力。不知此议妥否？提请有关方面斟酌和决策。

总之，“当代音乐研究”从研究方向踏上分支学科的建设征程，起步虽晚，但从当前的发展态势及其未来前景看，这一目标其实离我们并不太远。关键是要看我们在学科元理论建设及深度

研究、学术梯队建设方面能否取得令人瞩目的进展。本文所论和所提出的问题倘能在某些方面促成同行们的进一步思考，也算完成了它预定的目标。

主要参考文献：

李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社 1997 年 7 月北京出版。

汪毓和著：《中国现代音乐史纲》，华文出版社 1991 年 6 月北京出版。

梁茂春著：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社 1993 年 10 月北京出版。

居其宏著：《20 世纪中国音乐》，青岛出版社 1992 年 12 月青岛出版。

居其宏著：《新中国音乐史》，湖南美学出版社 2002 年 11 月长沙出版。

明言著：《20 世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社 2002 年 10 月北京出版。

明言著：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社 2003 年 12 月北京出版。

冯效刚著：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社 2002 年 7 月合肥出版。

居其宏：《新音乐史家与现代思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。

冯长春：《在批评中构筑历史》，《音乐与表演》2003 年第 3 期。

明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004 年第 4 期。

原载《中国音乐学》2006 年第 1 期

“史实第一性”与近现代音乐史研究

——为“新见萧友梅文献学术研讨会”而写

中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会在编纂《萧友梅生平纪年》一书过程中，发现了萧友梅先生在抗战初期所写的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队养成班理由及办法》（下简称“理由及办法”）等一批珍贵历史文献。为此，《中国音乐学》2006年第2期在部分刊载这些文献的同时，配发了一组文章，初步阐发了这一发现对于近现代、当代音乐史研究的意义和价值；特别是戴鹏海教授在他的《事实胜于雄辩》一文中，结合自身的研究实践，对于文献、史料在史学研究中的极端重要性进行了有理有据的论述，文虽不长，但言简意赅，读之感触良多、受益匪浅，从而引发出我对“史实第一性”问题的几点思考。现在把它们写出来，以求教于史学前辈与同行。

史实、史料、史料辨伪及搜寻

通常意义上的历史，大致上可以分为三种情况：一种是在过去年代确实发生过的历史事件、历史事实和种种历史现象本身，即“本真的历史”，我称之为“史实”；一种是时人及后人对这段历史的记叙和描述，即“对历史的第一度解读”，我称之为“史料”；一种是今日史家在前两者的基础上对这段历史的再记叙和

再描述，即“对历史的第二度解读”，我称之为“史作”。鉴于历史研究是一个生生不息的过程，因此，前人的“史作”，就是我们今天的“史料”；今人的“史作”，又将成为后世史学家的“史料”。

我在《新音乐史家与现代音乐思潮研究》[①] 一文中说过：

史实囊括了历史上曾经发生过的所有具有史学价值的事实，是历史现象的原生态，它以无限的丰富性、复杂性和生动性而令人惊异，成为一切史学研究取之不尽、用之不竭的学术矿藏；它之难以企及和不可穷尽，使得作为史学研究个体的史家必须永远怀抱一颗虔诚的敬畏之心，忠实地匍匐在它的脚下，而无法仰视其全貌。

对这一段话，需要补充的一点是，史实不仅具有无限的丰富性、复杂性和生动性，而且具有无可辩驳的说服力，是衡量一切成说和观点的试金石。在铁一般的史实面前，任何雄辩和看似雄辩的诡辩都将变得软弱无力。例如单单贾湖骨笛的出土，就修正了五千年的成说而把中华民族的文明史延伸到八千年前。这就是铁一般史实的力量。新近发现的萧友梅“理由及办法”等一批珍贵历史文献，以无可辩驳的史实推倒了以往加在所谓“学院派”身上的种种不实之词，同样也充分证明了史实的不可战胜的力量。

史料的涵盖面虽不如史实那样宏富，但情形也相当复杂。在某些情况下，它与史实是重合的，例如音乐史上的音乐作品（包括音响、乐谱及演出的影视和图片）、思潮批评与论战的文本文献，以及当时的重要文件、会议简报与发言记录，等等，它们既是史实，同时也是史料。然而在更多情况下，则是时人和前人对于历史事实的某种记载、报道、评论、描述以及他们的史学成果

---

① 居其宏：《新音乐史家与现代音乐思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。

——史作，等等。这些东西，对于今天的新音乐史家来说，都是典型的史料。值得注意的是，这些史料，或受制于当时的现实环境，或因各种主客观条件的局限，它们在反映史实的真实度上并不相同，有时甚至是相互矛盾的，其中有疑团，也有陷阱。新音乐史家对这些史料若不花一番艰苦扎实的分析、考证和辨伪功夫，就会在众说纷纭、莫衷一是的史料面前迷失方向，甚至有可能上当受骗、误入陷阱。

在80年代的中国古代音乐史研究中，关于汉代竹简的误读就是一个严重教训。这个教训，相关当事人以及每一个史学家都应当牢牢记取。其实，在近现代音乐史研究领域，类似的例子也并非绝无仅有。戴鹏海先生关于“重写音乐史”的个案研究中，就曾经举出过这样的实例。前几年，我本人参与的关于无伴奏合唱《半个月亮爬上来》作者的争论，也牵涉到如何对待史料的问题：《当代中国音乐》根据公开可见的史料，将作者记写为杨嘉仁；而赵沨同志及其他一些同志则根据黎英海先生证词和蔡余文先生自述判定作者为蔡余文。现在看来，上述两种意见都不够准确——根据论战中已经披露的史料进行综合分析，最大可能是蔡余文改编于前而杨嘉仁修改于后，因此较为妥当的解决办法是蔡杨联署。

我举这些例子旨在说明，音乐史家对于手中的史料一定要持审慎的科学分析态度，切不可听见风就是雨，拿来就用；也要在研究和写作实践中不断发掘新史料，以充实和丰富自己的史料积累，为史学研究之逐步接近史实提供充足可靠的论据；当然更要有史家胸怀，一旦新发现的史料证实了自己的判断失误，就要服膺史实、及时修正，而不能为了证明自己一贯正确而抱残守缺、坚持不改。特别是近现代音乐史研究领域，实在是史料蕴藏极为丰厚的富矿区，只要我们肯于下苦工夫，新史料的不断被发现，较之古代音乐史研究有着更多的必然性和可能性，这是近现代音乐史

研究者一个极大幸运，新史料的层出不穷也常常因其有助于史学界对历史真相的认识逐步趋于准确和全面而给我们带来极大惊喜。

我经常对自己的学生说，古代音乐史的新史料发掘是“大海捞针”，而近现代音乐史的新史料发掘则应“竭泽而渔”。现在看来，此事知易而行难。就以这次萧友梅一批珍贵史料的发掘为例——南京第二档案馆就在我工作单位附近，而这批史料却偏偏不是我和南京的同行而是中央音乐学院的学者发现的。作为近现代音乐史一位后来的研究者，我对此在惊喜之余也感到羞愧并给了我们很大的触动。这件事警示我们，史学研究者是不能以任何理由（例如年事高、工作忙、经费少之类）在史料发掘方面偷懒的，不能坐等史料送到手边，而要利用一切可能的机会主动去把那些沉睡在历史尘封中的史料搜寻出来，让它们为解开近现代音乐史上一系列历史谜团提供新的确凿证明和论据。

“史实第一性”：历史研究的基本原则

许多史学家都声称，他们的历史认识论是辩证唯物主义哲学。这就使我们关于史实和史料的讨论有了一个对话和沟通的共同基础。事实上，在历史唯物主义的宏大学说中，“史实第一性”却是一个最基本的原则，马克思、恩格斯、列宁和毛泽东等马克思主义经典作家在历史研究和写作中有许多精辟论述和经典范例，恕不一一征引了。

当然，在历史研究和写作中，除了唯物史观之外，还有其他历史哲学和史学流派。但无论它们的历史哲学和方法与唯物史观有多少不同，但有一点却是一致的，这就是“史实第一性”原则。试问：古往今来任何一个严肃的史学流派，会从根本上撼动、否认、反对“史实第一性”原则么？汉代司马迁不可能掌握唯物史观和方法论，但他在史学巨著《史记》中所倡导、施行并

成为中华史学传统伟大精神支柱的“秉笔直书”原则，其核心也正是我们所说的“史实第一性”。在20世纪50—60年代曾被主流意识形态批判为“唯心史观”的所谓“考据派”和“索隐派”，它们所坚持和强调的，也正是这个“史实第一性”原则。

因此，“史实第一性”是历史研究的基本原则，离开这个原则的史学研究和写作，便不成其为严肃的历史科学，因为它的记叙和结论，经不住史实的检验。

从事的当代史研究，在接近、认识和把握史实方面较之古代史同行有着更多的便利和更直接的途径，但新音乐史家对史实的认识和掌握依然是永无止境的，依然要把一步步接近史实、力争把握史实的主要脉络和基本面貌放在第一位，当作一切研究的起点和基本功，要在史学研究中牢固树立“史实第一性”的观念。只有最大限度地接近和尊重史实，认真地倾听作品、掌握事实，尽可能地了解和熟悉自己所记叙的人物、事件的真实面貌，以夯实我们的史实基础；惟其如此，我们的史学成果——史作——才在把握史实这个根本点上获得学术刚性，我们从中得出的结论才有科学性可言，才能经得起史实的检验。

因此，必须从历史哲学和历史观的高度上来认识“史实第一性”原则，特别是那些公开声言以唯物史观作为自己历史哲学的学者，更要对这一原则身体力行、贯彻始终。我本人对唯物史观了解不多，从事史学研究的根底也浅，但我服膺这个历史哲学，愿在研究、写作和教学中努力贯彻“史实第一性”原则。之所以要做这样的表白，是为了与前辈及同行们共同避免“言不行、行不果”的学风，一起把近现代、当代音乐史研究推向一个新境界。

最不该原谅的，是某些重大历史事件的当事人和见证人，明明对当时所做的那些事、所说的那些话、所开的那些会、所发的那些文件、所写的那些文章，知根知底、一清二楚，到了后人写这段历史的时候，则开始打起了小九九，千方百计地掩盖真相不

说，还要利用年轻学子的幼稚、浮躁及其他不健康心态，提供伪证，制造假象，把本来并不复杂的问题搞得真假难辨，企图在搅浑水之余，逃脱历史对其灵魂的追问。然而，史实就是史实，史料就是史料，史料可以造假，史实却是铁一般的存在，绝不是任人打扮的小姑娘。任何涂抹历史真相的企图和做法，在无情史实面前，迟早要露出麒麟皮下的马脚，其结果只能是害人害己。

“史实第一性”：历史研究的基本方法

从方法论层面看，“史实第一性”原则同时也是音乐史研究的一个基本方法。虽然，对于特定的研究者来说，即便终其一生也很难穷尽一个历史时代的全部真相，或许只能在某一个或某几个专题上做到史料占有的竭泽而渔并力求使我们的研究接近史实的原貌，但对于同样是“史实”的一系列对象，例如具体的音乐作品研究、音乐家研究、音乐思潮研究，不仅应该、而且可以做到对乐谱、音响、图片、演出节目单，当时的会议简报、文件、发言记录及理论批评文本等等的竭泽而渔，研究者必须直接面对这些史实载体，亲耳聆听它们，仔细研读它们，通过与这些史实的“零距离接触”来亲身感受当年的时代风云及其变幻，由此才能获得对这部分历史史实的真知。在这个基础上，我们对某一作品、某一人物、某一事件或某一思潮争鸣的梳理、认识、评价和判断，才是有根有据的和言之成理的，因为我们对与之有关的所有重要史实、史料已经悉数占有并经过一番分析、体验、研究和消化过程，才能在历史写作过程中保持科学冷静的态度，使我们的历史描述最大程度地接近史实，并在扬抑褒贬之际、遣词用语之间，把握分寸感，驾驭张弛度，美其当美，刺其当刺，而不至于发生背离史实、扭曲真相之类根本性错误，也可有效避免较明显的美刺无节、褒贬失度等偏颇。

在史学研究方法论中实行“史实第一性”原则，看起来很费事也很笨拙，但这种方法非常实用也非常有效。可惜，现在有一些学者特别是中青年学者，只看其费事的一面而无视其有效的一面，总希望能够找到一种既不费事又很有效的方法。我孤陋寡闻，不知道是否确有如此神奇的方法存在，倒是因无视“史实第一性”方法而走入歧途的例子见过不少。

例如，一些学者常常分不清史料与史实的联系和区别，常常将两者混为一谈，误把史料当史实，以为尽可能地占有史料，我们的研究也就具有科学性和可信度了。其实不然。你研究50—60年代的音乐作品评论，仅仅把当时的批评文本当作论文的主要史料和立论依据来加以引述和评述是远远不够的，这样做，其实是颠倒了史实和史料的关系。因为，这些当时的批评本文只是严格意义上的史料，而且带有很大的局限性和主观性，即便作者对这些文献的搜集已然“竭泽而渔”，也无法改变它们的史料性质。真正的史实是这些被评论的音乐作品本身和隐藏在这些作品及其评论后面的深层文化环境。因此，只有千方百计地将当时的音乐作品的乐谱和音响找来认真听一听、仔细分析一番，联系当时国内的政治经济和文化条件并对照当时的评论文本来加以综合梳理、研究和评价，才有可能真正接近史实本相。

再如，最近有一篇博士论文，在谈到关于50年代中期音乐界对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的讨论时说，吕骥同志没有组织《人民音乐》开展这个讨论，而且批评编辑部将贺绿汀与胡风相联系的做法。作者得出这个结论的根据，是对伍雍谊同志的采访笔录①。且不说伍雍谊同志的这个说法是否符合历史事实，单就作者仅仅根据一个当事人的回忆就对一个重大历史事件做出这一结论的做法本身而言，显然在处理史实与史料的关系上太轻

① 魏艳：《音乐活动家吕骥及其历史贡献》（打印稿）第108页。

率了。因为，伍雍谊只是当事人的一方，是否应该听一听当事人另一方提供的说法，以便做到“兼听则明”、防止“偏听则暗”？再说，当事各方的回忆都是史料而非史实，都要接受史实的严格检验；严肃的治史态度还应该遍寻当时的原始档案、文件、会议记录及简报、内部讲话记录稿——只有在这个基础上对史料进行分析、甄别和辨伪，作者得出的结论才有可能接近于史实的原貌。这个例子也说明，新一辈史学研究者之缺乏科学史观和方法的训练已到了相当严重的程度，“史实第一性”原则对他们几乎是全然陌生的。因此，关键是他们的导师首先要牢固树立“史实第一性”观念和方法，乃是当前史学研究和教学的当务之急。

因此，当代人写当代史，一定要在史实和史料方面狠下苦功；只有把史实和史料的基础夯实，我们写出的史作才能最大程度地接近史实，才能经得住历史的考验。

“史实第一性”：历史解读的惟一依据

同历史研究及写作一样，历史解读也有不同的视角和方法。实际上，一种历史写作成果的出炉，也就提供了一种历史解读的范式和方法。对于同一段历史有不同的解读，不仅允许而且极为正常，因为它符合人类对历史现象和历史本质的认识论规律。所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，说的就是这个道理。古往今来，没有任何一个伟大史家敢于说他已经把某一历史时代的所有史实尽收眼底、一览无余。

这样说，并不是在提倡“不可知论”或所谓“历史解读相对论”。历史研究和历史解读并非公说公有理、婆说婆有理，而是有一个最基本的衡量和判断的标准巍然耸立于其间，这就是史实，就是历史真相本身。历史研究之所以成为一门科学，其奥秘正在于“史实惟一”的伟力和魅力之中。只要我们在历史解读中

坚持“史实第一性”这个标准，把它确立为历史解读的惟一依据，任何视角和方法的历史解读都无法逃脱它的无情检验。某一种解读之是否可信、之能否成立，只要把它还原到当时的历史环境中，用相关史实和史料进行综合考察与检验便可真相大白；即便我们这一辈学者都死绝了，即便某一历史谜团直到今天仍是难以拆解的悬案，后世学者或后世的后世学者也一定会借助不断发现的新史实和新史料而给出公正和科学的评判。所以，从事近现代、当代音乐史研究和教学的专家学者们切莫忘了“文章千古事，得失寸心知”这句话，我们的成果、我们学生的成果，一旦发表出来，就是一个不容抹煞的历史存在，其立论可信度和学术含量如何，都要接受历史的检验，是存不得任何侥幸心理的。

当然，有一些因不同解读而发生的争论，是大可不必留给后世学者来解决的，因为现今已经公开的史实和史料已经给出了答案。

仍以吕骥同志在批判贺绿汀问题上的表现为例：那篇博士论文给出一种解释，它的根据是伍雍谊同志的访谈笔录，其合理性和可信度如何，我们已在前面分析过了；我还可以提供另一种完全相反的解释，即吕骥同志是这场批判运动的策动者和领导者。我提出的直接证据有三条，间接证据有两条。直接证据之一是吕骥同志1955年3月在中国音协党组的一次讲话，他在这个讲话中明确地将贺绿汀与胡风联系起来，说贺绿汀“虽然没有象胡风那样写30万字，但也是系统地对各项重大的音乐问题都发表了意见……贺绿汀同志和胡风，在文艺思想上所发生的问题，实质上是一致的”[①]；直接证据之二是《人民音乐》1955年第3期发表的一篇措词强硬的未署名社论，这篇社论公然说贺绿汀“和胡风思想本质相同而形态不一样的资产阶级唯心论，曾长期盘踞在我们音乐领域内而没有受到深刻的揭发和尖锐的批判”，对问题性

① 吕骥1955年3月在中国音协党组会议上的讲话（夏白整理），中国音协印发。

质的表述及其遣词用语与吕骥讲话如出一辙；直接证据之三是该期封底下发表的中国音协党组负责人（周巍峙）在北京音乐界动员开展联系音乐界实际批判胡风的一则报道，这个动员报告的内容也完全体现了吕骥上述讲话的精神。间接证据之一是1956年陈毅1956年3月10日上午在中国音协党组扩大会议上的讲话，他在这个讲话中明确批评吕骥和中国音协“违反组织原则的事要好好检查。批判贺的做法，不是党内正常做法，不好，有宗派情绪，造成思想混乱”；间接证据之二是周扬1956年3月13日上午周扬在中国音协党组扩大会议上的讲话，这篇讲话同样批评吕骥和中国音协“发动对贺的批评，……把他与胡风相提并论，就是一个根本的错误”[①]。这三条直接证据、两条间接证据既是史料，更是真正意义上的史实，它们起码可以证明我提出的解释较为接近历史真相。尽管如此，我仍然不敢确证自己的解释就是惟一正确的定论，仍然呼吁这个事件的当事者、见证人及其他同行能够拿出足以证明另一种解释的确凿史实和史料来，以便把这个根本算不上复杂的历史真相彻底弄清楚，而不要回避当代史家的学术责任，把它当作历史悬案留给后人去解决。

总之，明确史实和史料的联系与区别及史料辨伪的重要性，在近现代、当代音乐史研究和教学中牢固确立“史实第一性”原则，响亮地提出“回到史实中去”的口号，使得“史实第一性”原则成为历史哲学的核心、史学研究的主要方法及历史解读的惟一依据，这几点正是我从“新见萧友梅珍贵文献”这个事实中所获得的启示。所说不一定正确，敬请前辈和同行们批评指正。

原载《音乐研究》2006年第4期

---

① 陈毅讲话记录稿（摘录）和周扬讲话记录稿（全文）见居其宏：《新中国音乐史》附录二，湖南美术出版社2002年11月长沙出版。

当代音乐研究的历史与现实

“当代音乐研究”是改革开放以来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向，它的学术使命是：以中国当代音乐（1949年至今）为对象，以史学方法和批评方法为两大方法论支柱开展音乐学研究，从中总结经验、评价得失、提取学理、揭示规律，以便在当代音乐研究与当下音乐实践双向互动的健康关系中实现其自身价值。在音乐学整体学科布局中，“当代音乐研究”所承担的学术使命是任何其他学科所无法取代的。

当“当代音乐研究”的学术视野投向我国当代音乐文化建设的历史进程并进行历时性的纵向研究时，便具有了鲜明的史学品格，成为音乐史研究的一个分支，即“中国当代音乐史”。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。

当“当代音乐研究”的学术视野投向当下的音乐现实并进行共时性研究或即时性的横向研究时，便具有了鲜明的批评品格，并与音乐批评在目的、对象、方法诸范畴内结成高度重合的亲缘关系，彼此几乎处于合二为一的“无差别境界”中。然而，“当代音乐研究”的学术征程并非只到“当下批评”阶段就此止步；而是从“当下批评”中积累养料、汲取源头活水，进而向当代音乐的整体性、历时性的专题研究继续前行，最终到达学术使命的终点。

一、史前播种：在疾风暴雨中萌芽

直到新时期之前，在音乐学的整体学科布局中尚无“当代音乐研究”的位置。因此其历史起点是与我国改革开放的伟大进程同步的。但却可从中华人民共和国成立之初到“文革”结束（1949—1976）这一漫长的历史时段里追溯到它的源头。

那是一个疾风暴雨的年代。新中国的音乐文化建设进程在贫穷落后的地基上起步，在较为封闭的国际环境中生长。经历了长期战乱之后的中国专业音乐百废待兴，百业待举，面临着由战时体制向和平体制、由农村环境向城市环境过渡的历史使命。在紧张的战争环境中暴露出的或当时未及解决的许多重大理论和实践命题，由此获得了深思熟虑的条件；在新形势下涌现出的许多新情况、新问题和新矛盾，也激发起当代音乐家的理论思考，为之寻求解决之道。为此，当时的主流意识形态、各级政府或准政府团体（如中国音协）、研究机构及高等艺术院校均大力倡导现状研究及评论，力图为中国当代音乐的健康发展提供全面的理论支持。不但贺绿汀、吕骥、马思聪、李凌、李焕之、李业道、马可等人都在不同阶段、针对不同情况对关乎当代音乐现实命运和未来走向的若干重大问题发表了各自的见解，而且毛泽东、周恩来、陈毅、周扬等高级领导人也针对中国当代音乐的发展发表过许多重要讲话和指示，其中，犹以毛泽东《同音乐工作者的谈话》[①] 以及陈毅、周扬 1956 年在中国音协党组扩大会议上的两个讲话[②]和贺绿汀的

---

① 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，《毛泽东文艺论集》第 146—157 页，中央文献出版社 2002 年 4 月北京出版。

② 陈毅这个讲话的节录和周扬讲话全文参见居其宏：《新中国音乐史》“附录”之二。《新中国音乐史》，湖南美术出版社 2002 年 10 月长沙出版。这两个文件的原件系油印稿，现存中国音协档案室。

《论音乐的创作与批评》① 和《对批评家提出的要求》② （化名“山谷”）、马思聪的《谈青年的创作问题》③、吕骥的《关于音乐理论批评工作的几个问题》④ 最具代表性和权威性，成为当代音乐研究的经典文献。此外，郑伯农的《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》⑤、陈婴的《必须加强的战斗》⑥ 和《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》⑦ 等篇什，对当时音乐生活中的中外关系、古今关系、雅俗关系的处理提出了颠覆性批评。不过，由于当时特殊的社会条件和音乐思潮的影响，其立场和方法往往与阶级斗争和音乐批判纠缠在一起，政治色彩太浓而理论品格低下；但作为当代音乐研究的重要思想材料，其历史价值不可低估。

发生在20世纪60年代初关于“革命化、民族化、群众化”的讨论，实际上是一次落实“三化”指示并对其无可置疑的正确性进行阐释的学术研讨，其目的是在音乐界构建以“三化”为指针的审美理想，并为当代音乐的题材、风格、样式、语言诸范畴进行整体性美学框定。“三化”讨论所形成的“共识”后来便成为全社会普遍的音乐审美意识和音乐价值评估的唯一标准，对当时和今后的音乐创作、表演、研究、教学、出版和社会音乐生活各个方面均产生了巨大而深远的影响；事实证明，这种影响之于当代音乐，并不总是积极的。

到了“文革”时期，对于当代音乐的研究与批评实践彻底丧

---

① 贺绿汀：《论音乐的创作与批评》，《人民音乐》1954年第3期。

② 贺绿汀：《对批评家提出的要求》，《文汇报》1963年6月25日。

③ 马思聪：《谈青年的创作问题》，《人民音乐》1956年第9期。

④ 吕骥：《关于音乐理论批评工作的几个问题》，《人民音乐》1956年第9期。

⑤ 郑伯农：《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》，《人民音乐》1961年第4期。

⑥ 陈婴：《必须加强的战斗》，《人民音乐》1963年第8期。

⑦ 陈婴：《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》，《人民音乐》1964年第12期。

失了起码的理论品格，完全沦为“四人帮”手中否定一切、唯我独尊的工具，对当代音乐发展产生了极严重的后果。

总体看来，1949—1976年是“当代音乐研究”的史前期，前辈学者在这块无人开垦的处女地上辛勤播种、付出心血、撒下汗水，催发了“当代音乐研究”的最初萌芽。尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们留下的精神遗产极可宝贵。

不可否认，“当代音乐研究”正是在这样的地基上起步的。

二、早期建设：在拨乱反正中起步

“当代音乐研究”这一方向，是进入新时期以来，我国音乐界为响应邓小平关于“解放思想，实事求是”的号召，在“真理标准讨论”中起步的。当时的任务，一是拨乱反正，清除“文革”影响，将音乐界从极左思想禁锢下解放出来；二是研究新的时代条件下我国音乐界涌现的大量新事物、新情况和新问题，运用马克思主义美学原理给以科学的回答。

音乐界的思想解放首先是从揭批“四人帮”开始的。1977年底、1978年初，《人民音乐》分别在京沪两地邀集部分音乐家举行座谈会，以大量事实有力地驳斥了“文艺黑线专政论”和江青一伙在“无标题音乐”问题上的政治用心，批判了“两个凡是”的主张，对于冲破“四人帮”的思想禁锢、促进音乐界的思想解放起到了积极作用。

音乐界的拨乱反正和思想解放，在80年代中期达到了高潮。当时，伴随西方一系列现代主义文艺思潮和方法被一一介绍到国内而兴起的“音乐观念更新”热以及“新潮音乐”和流行音乐这两股创作潮流，引发中国当代音乐有史以来最大的一次阵痛与转型，在一系列重大学术问题上的观念碰撞和激烈争论，大多因此

而起。1986年第3期《音乐研究》发表以《音乐观念更新及其自觉意识》为代表的一组论“观念更新”的文章，以及在各种报刊上如火如荼地进行着的围绕“新潮音乐”与流行音乐的论战，产生了大批理论篇什。

王安国的《我国音乐创作“新潮”纵观》[①] 和李西安等人的《现代音乐思潮对话录》[②] 是在创作研究、特别是“新潮音乐”创作研究方面出现的代表性文论。前者以开阔的历史视野和深厚的音乐本体功力，对“新潮音乐”的代表性作曲家及其主要作品的技法特点、“新潮音乐”赖以产生的历史前提以及音乐艺术发展演进的国内外背景、“新潮音乐”探索的对于我国当代专业音乐创作的贡献和不足进行了有理有据的分析和论证；后者以“四人谈”的形式阐述了在新观念和新技法探索中特别活跃的一批青年作曲家对20世纪现代音乐发展走向的理解、东西方音乐文化冲突及其在新条件下交融互补的现实可能、他们的美学追求和他们的创作心态，内中提出了一些带有叛逆性的尖锐观点，与时论迥然不同，因而引人注目。

关于流行音乐的论战更是烽烟四起。针对所谓两个“冲击波”[③] 的批评和“两个怪胎”[④] 为代表的批评文本把新时期出现的流行音乐大潮与20世纪30年代的所谓“时代曲”作简单类比并一概斥之为“沉渣泛起”而对流行音乐作出的整体否定性评价，一些学者纷纷撰文，从大众审美情趣的历史演变及其现实发

---

① 王安国：《我国音乐创作“新潮”纵观》，《中国音乐学》1986年第1期。

② 李西安、谭盾、瞿小松、叶小钢：《现代音乐思潮对话录》，《人民音乐》1986年第6期。

③ “两个冲击波”是一些理论家对“新潮音乐”和流行音乐这两股音乐潮流的统称，意为由于两潮崛起二对中国音乐形成巨大的不良冲击，其中的贬义是很明显的。

④ “两个怪胎”是赵沨在一次学术会议上提出的，用以概括他对新潮音乐和流行音乐的基本评价。后来赵沨本人多次把“两个怪胎”的内涵更正为“对新潮音乐的无原则吹捧”和“流行音乐的无节制泛滥”。

展、当代流行歌曲的艺术特征、历史地位及其创作成就与不足、流行音乐存在的社会学根据等方面进行了有针对性的论述和论战，发出“把颂神的歌归还给人”[①] 的深情呼吁。

1986 年 8 月在辽宁兴城举行的“全国中青年音乐理论家座谈会”是新时期一次重要的学术会议。参会代表以从事音乐理论研究和教学的中青年学者为主，围绕“当前中国音乐的紧迫问题和音乐理论家的历史使命”这个主题，探讨当代音乐文化建设中若干重大命题，其中清除左倾思潮的影响和如何看待 20 世纪我国专业音乐发展道路成为与会代表关注的中心论题。一部分民族音乐学家以“音乐价值相对论”为理论武器，指出，由于受“欧洲中心论”的严重影响，从萧友梅、刘天华等人开始，我国 20 世纪新音乐走了一条“全盘西化”的道路，造成了近现代音乐史上一个最大的战略失误。此论一出，即刻引起了反驳和争论。关于“20 世纪中国新音乐发展道路的论辩”由此揭开序幕。此外，兴城会议领导小组负责人赵沨在论及清除“左”的影响时，指出联系国际背景、特别是苏联背景的重要性，并形象地提出了“日丹诺夫幽灵”、“第二自我”和“伊里奇的外衣”等概念，为不久之后在音乐界全面兴起的“回顾与反思”奠定了基调。[②]

发生在 80 年代的音乐观念更新热潮、围绕“新潮音乐”和流行音乐的大辩论以及关于 20 世纪我国新音乐发展道路的蓦然回首，对“当代音乐研究”的起步具有重要意义。无论是针对音乐界指导方针和美学思想的论战，还是涉及到创作观念、风格和技法的论战，大多能够从个别作品、现象、观点的评论、研究和阐述中超拔而出，在一个较广阔的层面上放出历史眼光，把研究

---

① 沈尊光：《把颂神的歌归还给人》，《人民音乐》1986 年第 10 期。

② 关于兴城会议，详见居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷》，《中国音乐学》1986 年第 4 期。

和论战聚焦于当代音乐现实状况的整体性研究及其发展历史的反思与总结，表现出鲜明的史学特点和较高的理论品格，为“当代音乐研究”日后的确立与发展奠定了良好基础。

三、中期建设：在“回顾与反思”中确立

从1987年起，在编写《当代中国》丛书音乐卷的过程中，为了贯彻《当代中国》丛书总编委会“遵循实事求是的科学的态度，不虚美，不掩过，用可靠的事实资料，如实地写出新中国三十多年的建设史，为世人为后人留下一部科学的信史”[①] 的编写宗旨，音乐界发起了对新中国成立以来音乐文化建设历程的全面“回顾与反思”，将建国以来各个音乐领域的发展历史纳入当代音乐学者的研究视野，并取得了丰硕的学术成果。

这是一个“众声喧哗”的年代，也是音乐界各种音乐思想和音乐观念发生剧烈碰撞的年代。当时在《中国音乐学》的“回顾与思考”和《人民音乐》的“回顾与反思”这两个栏目以及其他学术刊物中，先后发表了吕骥的《音乐艺术要坚定走社会主义道路》[②]、于润洋的《关于音乐基础理论研究的反思》[③]、陈聆群的《反思求索，再事开拓》[④]、张静蔚的《音乐理论的历史反思》[⑤]、乔建中的《什么是发展当代音乐的必由之路》[⑥]、梁茂春

---

① 《当代中国》丛书“总序”，见《当代中国音乐》卷首，当代中国出版社1997年7月北京出版。

② 吕骥：《音乐艺术要坚定走社会主义道路》，原载于《文艺理论与批评》1987年第4期，后征得作者本人同意，转载于《中国音乐学》1988年第1期。

③ 于润洋：《关于音乐基础理论研究的反思》，《人民音乐》1988年第5期。

④ 陈聆群：《反思求索，再事开拓》，《中国音乐学》1985年创刊号。

⑤ 张静蔚：《音乐理论的历史反思》，《人民音乐》1988年第6期。

⑥ 乔建中：《什么是发展当代音乐的必由之路》，《中国音乐学》1988年第2期。

的《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》[1]、居其宏的《社会主义初级阶段理论和当代音乐史的几个问题》[2] 和《一个不可逾越的反思课题》[3]、戴嘉枋的《面临挑战的反思》[4] 等文章，对建国以来中国音乐发展历史以及其中若干重大理论命题和事件进行了比较全面的回顾及较为深入的反思，彼此间围绕什么是"社会主义音乐"、对毛泽东《讲话》的评价、对新中国音乐理论建设及音乐批评历史经验的总结、对"新潮音乐"与流行音乐存在价值及其现实状况的估计等热点问题，进行了激烈的论战。尽管事后人们对这场论战的性质和意义存在着十分严重的分歧，但有一点却是不可否认的，即它把长期处于隐伏状态并涌动在广大音乐家心头的一系列重大命题置放在理论研究和学术争鸣的平台上来，使之充分公开化和社会化，变成一种显性的、物化的、可供二度解读和查核的思想材料；各色人等粉墨登场、扮演不同角色，争相发出自己的声音，表明各自的立场，从不同角度对"当代音乐研究"的学科建设作出了贡献；也进一步显示出，"当代音乐研究"在 20 世纪 80 年代已成为整个音乐界热切关注的焦点，无可辩驳地证明了它的不可替代的存在价值。

从 1987 年开始直到 1997 年，断断续续历经 10 之久的《当代中国音乐》[5] 的编写和出版在当代音乐史和"当代音乐研究"的学科成长史上是一个极端重要的事件。其作者队伍以年富力强的中青年学者为主，聚集了全国各地处于各音乐门类研究学术前沿的专家学者，对当代音乐创作、表演、教育、理论研究在新中国

---

① 梁茂春：《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》，《人民音乐》1988 年第 10 期。

② 居其宏：《社会主义初级阶段理论和当代音乐史的几个问题》，《中国音乐学》1988 年第 3 期。

③ 居其宏：《一个不可逾越的反思课题》，《人民音乐》1988 年第 9 期。

④ 戴嘉枋：《面临挑战的反思》，《音乐研究》1987 年第 1 期。

⑤ 《当代中国音乐》，李焕之主编，当代中国出版社 1997 年 7 月北京出版。

的发展历程、成就和历史经验进行了分门别类的全面梳理和系统总结。它的编写和出版，不仅是“当代音乐研究”最早编写的第一部体系化集体著作，而且在音乐界轰动一时的“回顾与反思”也是在其推动下进行的，对促进“当代音乐研究”此后发展有不可估量的意义。实际上，尽管居其宏的《20世纪中国音乐》[1] 和梁茂春的《中国当代音乐》[2] 出版时间较《当代中国音乐》为早、也更带学者个人特色，但两位作者均是《当代中国音乐》的编委和编辑部负责人，实际主持该书编写的全过程，论其资料基础和写作动因，都与《当代中国音乐》存在不同程度的学术渊源。

自从一些民族音乐学家在1986年“兴城会议”上对20世纪中国音乐发展道路提出整体性否定结论之后，学术界把回顾与反思的目光延伸到整个20世纪，从而实现了当代音乐研究和近现代中国音乐史的纵向连接；由这个问题触发的探讨与争论一直持续不断。1990年由《中国音乐年鉴》编辑部发起组织的“世纪性反思”笔会，以20世纪中国音乐处理中西关系之“元约定”可靠与否、“现约定”健康与否为主题，邀集部分学者参与讨论。笔会组织者在这两个主题背后所隐藏的“潜答案”是不言自明的。参与笔谈的学者各抒己见，持论多相左，但受篇幅所限，许多问题未及展开，不同意见之间尚未形成正面交锋[3]。

1989—1992年间，音乐界对当代音乐的发展道路及其历史经验的总结，又掀起新的波澜并于1990年“全国音乐思想座谈会”前后达于高潮。此间，吕骥、赵沨、孙慎、晓星、李业道、厉声、李正忠、修海林等人纷纷发表文论和谈话，从一些似曾相识的理论视角和观点出发，把“回顾与反思”中一些学者的言论和

---

① 居其宏：《20世纪中国音乐》，青岛出版社1992年12月青岛出版。

② 梁茂春：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社1993年10月北京出版。

③ 参与这次笔会的所有文章，均发表于《黄钟》1991年第1期。

主张片面概括为“毫无建树”说、“《讲话》后现象”说、“异化”论、“多元态势”说等等，并对之提出了整体颠覆性的批评。其中，李正忠的《评“〈讲话〉后现象”说》①、晓星的《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》②、厉声的《近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他》③、李业道的《反历史的“反思”》④和《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》⑤等篇什最具代表性。在创作研究方面，一些音乐家别具慧耳，竟然从我国“新潮音乐”和流行音乐作品中得出了“颠覆反颠覆、演变反演变、渗透反渗透”⑥的政治结论。因此，就这些批评的整体而言，实际上是50—60年代主流音乐思潮的一次大回流。但此类思潮之得以回流本身，却把“当代音乐研究”对于中国当代音乐的历史研究、创作研究、思潮研究和发展战略研究的重要性、严峻性以特别强烈的形式提到音乐界面前，使得任何人都不能忽视它的存在和价值。

在这一时期，尽管上述思潮和理论借助权力话语已经在整体上占有话语霸权，但仍有不少音乐家对此鲜明地表明了自己的立场，提出了截然不同的主张。其中，贺绿汀致“全国音乐思想座谈会”的一封公开信⑦、李焕之的《关于当前音乐创作的

---

① 李正忠：《评“〈讲话〉后现象”说》，《文艺报》1990年2月10日。

② 晓星：《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》，《人民音乐》1989年第8期。

③ 厉声：《近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他》，《人民音乐》1990年第5期。

④ 李业道：《反历史的“反思”》，《音乐研究》1990年第2期。

⑤ 李业道：《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》，《人民音乐》1991年第1期。

⑥ 见1990年5月25日《中国音乐报》上关于《音乐研究》编辑部在同年5月19日举行的座谈会报道；1990年6月8日的《音乐周报》对此也作了类似报道。

⑦ 贺绿汀的这封公开信由李焕之在“全国音乐思想座谈会”开幕式上代为宣读而在国内未曾发表，但以摘录的形式被记载于“全国音乐思想座谈会”的会议简报第3期（1990年6月26日）中。参见居其宏：《新中国音乐史》第170页。

几点意见》[1]、吴祖强的《冷静估计得失》[2]、居其宏的《马克思主义与音乐界当前实际》[3] 和《反映论与音乐的主体性问题》[4]等文献，从当代音乐创作整体走势（特别是“新潮音乐”和现代技法探索）的估计及中国音协领导者应取的态度、思潮论争的科学态度与方法，以及作为极左音乐思潮哲学基础的机械反映论和主观唯心论及其在当代音乐史上的种种表现等方面进行论述和辨析，成为这一时期“当代音乐研究”难能可贵的成果之一。

因此，从80年代中期到90年代初期，对当代音乐乃至20世纪中国音乐的“回顾与反思”达于高潮；正是在这个研讨与论战的高潮中，“当代音乐研究”不仅成为学术界关注的热点领域，而且也使它作为一个独立的研究方向，在音乐学界得到确立。其主要标志是：

1. 学术成果：除了大量的专题研究和批评文章之外，与“当代音乐研究”有关的学术著述在此期间相继出版，其中有汪毓和的《中国现代音乐史纲》[5]、居其宏的《20世纪中国音乐》、梁茂春的《中国当代音乐》、孙继南和周柱铨主编的《中国音乐通史简编》[6] 之当代部分以及戴鹏海的当代音乐家年谱系列写作[7]等。

---

① 李焕之：《关于当前音乐创作的几点意见》，《中国音乐学》1990年第4期。

② 吴祖强：《冷静估计得失》，《中国音乐学》1990年第4期。

③ 居其宏：《马克思主义与音乐界当前实际》，《人民音乐》1990年第5期。

④ 居其宏：《反映论与音乐的主体性问题》，此文原是作者向中国音乐美学学会1992年年会提交的论文并在该次会议上宣读，后收入中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》第745—792页，山东友谊出版社1994年3月济南出版。

⑤ 汪毓和：《中国现代音乐史纲》，华文出版社1991年6月北京出版。

⑥ 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社1991年3月济南出版。

⑦ 戴鹏海的当代音乐家年谱写作，在此期间共出版了《丁善德音乐年谱长编》(1991)、《陆华柏音乐年谱长编》(1993)、《李元庆年谱》(1994)、《陈铭志音乐年谱简编》(1995) 等多部编年体著作。

2．出版阵地：作为中国音协的机关刊物，《人民音乐》历来以关注当代音乐现状并对之进行研究、评论为宗旨。在“当代音乐研究”史前播种、早期起步和中期确立过程中发挥了重要作用，刊载了大量对本学科的研究和建设具有重要学术价值的理论批评文献，并为当代音乐的纵向研究提供了弥足珍贵的历史信息。此外，《中国音乐学》、《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《黄钟》、《乐府新声》、《星海音乐学院学报》、《音乐生活》、《文艺研究》、《文艺理论与批评》等学术刊物及《人民日报》、《光明日报》、《文艺报》、《中国青年报》等全国性大报和《中国音乐报》、《音乐周报》两家音乐专业报纸亦经常发表当代音乐的研究文章或专栏评论，并就若干重要现实命题展开论争，也为“当代音乐研究”学科创建和发展提供大量版面，作出不可磨灭的贡献。

3．资料建设：在《当代中国》丛书音乐卷的编写过程中，为“当代音乐研究”积累了大量宝贵文献和史料；成书之后，其中所涵盖的历史信息也为学者们的后续研究提供了丰富的资料源。而中国艺术研究院音乐研究所也在这一时期开始编纂《中国音乐年鉴》，将这种资料建设纳入年度化、经常化、制度化的轨道，使之成为“当代音乐研究”不可或缺的资料基地之一。

4．研究队伍：汪毓和、陈聆群、张静蔚、梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等一批学者以主要精力从事当代音乐研究并取得了程度不等的成果；此外，像李焕之、吴祖强、吕骥、李凌、赵沨、于润洋、郭乃安、蔡仲德、李业道等学者亦密切现实，从不同视角参与“当代音乐研究”学科建设的进程。

5．两个当代音乐研究中心已在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所初步形成。

6．音乐界普遍关注，社会影响力增强。

四、近期建设：在多元格局中繁荣

1992年至2004年，10多年来“当代音乐研究”在相对宽松的时代条件和多元化的学术气氛中得到了较大发展，无论在论域广度或研究深度方面都有了新的开掘，呈现出一派欣欣向荣的景象和“百家争鸣”的发展势头，其整体学术成就也远远高于此前的任何时期。

对当代音乐生活中一系列热点问题的学术探讨和热烈争鸣依然是这一时期“当代音乐研究”的基本主题，并吸引大批不同年龄、不同学术背景的音乐家投身其中。

关于20世纪中国音乐发展道路的论争，由于关系到中国音乐的历史评价、现实命运及其未来走向等一系列战略问题，故而受到音乐界持续而热切的关注，直到新老世纪之交，其旺盛势头不但丝毫未减，且有不可遏止之势。

针对管建华提出的“中国音乐自性危机”[①] 之说，老一辈学者冯文慈、青年学者邢维凯分别以《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》[②] 和《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路》[③] 与之回应，从不同角度对管文提出各自的反驳意见。

此后，由于香港学者刘靖之在其新著《中国新音乐史论》[④]（两卷本）中将20世纪中国新音乐的发展历程概括为对西方音乐表

---

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期。

② 冯文慈：《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997年第2期。

③ 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

④ 刘靖之：《中国新音乐史论》，台湾耀文事业有限公司1998年台北出版。

现体制的“抄袭、模仿、移植”三个阶段，认为钢琴曲《牧童短笛》、《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等“不是真正的中国音乐”。此书传入大陆后立即在音乐学界产生激烈反响，除了宋谨公开撰文[1]对此作出肯定性评价之外，绝大多数公开发表的文论对该书和其中的基本立论提出了程度不等的批评[2]。针对大陆学者的批评，刘靖之在台湾《乐览》杂志上接连发表两篇文章[3]为该书的立场、观点和方法作出自我辩护，居其宏又以《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》[4] 相回应。居文在逐一分析刘文存在的诸多理论缺陷、逻辑漏洞和知识性错误之后，提出新音乐史家治史理应“胆、学、识兼具”的主张。

关于20世纪中国音乐发展道路的论辩，在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所和《人民音乐》编辑部等单位联合举办的专题研讨会上掀起高潮，也因对同一主题持论相左的众多学者第一次坐在一起进行面对面研讨和正面交锋而特别引人注目。会后发表了一些学者的论文，但大多阐述各自所坚持的观点，期待中的正面交锋和公开论战并未出现。

真正的论战发生在杜亚雄的乐理教科书《中国民族乐理》[5]的学术评价上。旅美学者周勤如的一篇文章以大量中外音乐实例和普遍学理为依据，对该书的立论、文风提出措词激烈的批评，

---

① 宋谨：《略谈〈中国新音乐史论〉》，《音乐周报》1999年1月21日。

② 关于《中国新音乐史论》的争论，请参见居其宏：《傲慢与偏见改变不了历史》，《音乐周报》1999年1月7日；刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，《中国音乐学》1999年第3期；毛宇宽：《关于新音乐的几个问题》，《中央音乐学院学报》2000年第4期。

③ 刘靖之：《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》，《乐览》第7期，2000年1月1日出版；《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，《乐览》第9期，2000年3月1日出版。

④ 居其宏：《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》，《人民音乐》2000年第8期。

⑤ 杜亚雄：《中国民族乐理》，中国文联出版公司1995年10月北京出版。

并对该书作出了全面否定的评价[①]。此文发表后，当即音乐学界引起巨大反响，热烈赞同者和强烈反对者尽皆有之。为此，中央音乐学院专门召开座谈会，与会者多数支持周勤如的观点。此后，杜亚雄本人两次撰文回应学界的批评，旅澳学者杨沐、国内学者居其宏也撰文参加讨论[②]。讨论涉及对“音乐价值相对论”的理论界定、如何看待欧洲音乐表现体制和基本理论在中国的影响、在当代国际环境中如何建立我国民族乐理体系、如何在健康的学术氛围中发展学术批评以及在学术研究中如何遵循学术规范等问题。

关于学术创新与学术规范的讨论在世纪之交成为学术界的热点话题之一。旅澳学者杨沐早在1998年就发表文章，对国内学者论文写作中普遍存在的不规范现象提出批评，并把国际通行的学术规范及其形式介绍到国内，但当时在国内未能引起太大反响。周勤如批评杜亚雄《中国民族乐理》文章一出，学术规范及相关的文风、文德问题始被关注，一些学者纷纷就此发表意见。晚些时候，针对《欧洲声乐史》[③]中大量引用别人成果不加注之类严重学术失范现象，首先在《人民音乐》上予以披露，后赵沨撰文为之辩护，随即又在《音乐周报》上就学术规范问题展开讨论[④]。上述

---

① 周勤如：《研究中国音乐基本理论需要科学态度》，刊于《中央音乐学院学报》1999年第3期。

② 杜亚雄的文章题为《学术常理与中国乐理》，杨沐的文章题为《再谈学术规范和文风文德》，两文均刊于《中央音乐学院学报》2000年第1期；居其宏的文章题为《学术批评：在麻木和过敏中奋起》，杜亚雄的文章题为《也谈学术规范、文风和文德》，周勤如文章题为《对〈研究中国音乐基本理论需要科学态度〉一文的反思》，三文均刊于《中央音乐学院学报》2000年第4期。

③ 刘新丛、刘正夫著：《欧洲声乐史》，中国青年出版社1999年北京出版。

④ 有关《欧洲声乐史》的讨论，请参见居其宏：《史料·引文·学术规范》，刊于《人民音乐》2000年第4期；赵沨《读文后记》，刊于《人民音乐》2000年第9期；张宁等：《何其相似，何其大胆——也评〈欧洲声乐史〉》，《音乐周报》2000年9月8日；居其宏：《著述规范、批评规范和编辑规范——答〈读文后记〉的批评》，《音乐周报》2001年6月8日、6月15日连载。

文章大多涉及到的一个基本命题是：如何认识和处理学术规范与学术创新的关系？杜亚雄认为，学术研究承担学术创新使命便无需规范。而居其宏在廓清学术规范和学术创新的逻辑分野之后认为：学术创新必须以学术规范为前提，任何创新成果都建立在前人研究成果的基础上，尊重学术积累的历史继承性、遵循人类思维的基本法则、遵守学术写作的规范形式，是防止学术不端、达成创新使命的重要保证①。

此外，在这一时期出现的关于“杨荫浏防范心态”及“重写音乐史”的讨论和论争、关于《当代中国音乐》若干史实的论争，涉及唯物史观在中国古代音乐史、近现代音乐史和当代音乐史研究中的具体运用，当代音乐史家如何对待历史写作中的史实、史料和具体历史人物的评价等一系列历史观和方法论问题；在创作研究领域，关于“第五代作曲家”和“中华乐派”的讨论和论争，对强调文化多样性的时代条件下当代音乐创作及其未来发展路向进行了全方位的深层探讨，倡导专业音乐探索中抵御物欲诱惑，不忘作曲家的创作使命，张扬中华民族特性，创作出更多无愧于我们伟大国家的精品力作。由于上述讨论的特殊性质，吸引了国内众多老中青音乐家如赵沨、孙慎、冯文慈、汪毓和、戴鹏海、赵宋光、陈聆群、刘再生、卞祖善、金湘、乔建中、梁茂春、居其宏、郭文景、谢嘉幸以及海外音乐家谭盾、储望华、周勤如、杨沐等积极参与其间，各种历史观、艺术观和方法论在学术争鸣中都得到了比较充分的表达自由；在公开发表的评论或论文中的某些篇什，都在某种程度上涉及到“当代音乐研究”的一些元理论问题，如它的对象、目的以及历史观和方法论层面的许多范畴。

学术专著的出版成为当代音乐研究中一道最耀眼的风景。

---

① 居其宏：《音乐学的学术规范和学术创新》，《音乐与表演》2003 年第 1 期。

1997年，李焕之主编《当代中国音乐》这一集体当代史著作顺利出版，在此前后，戴嘉枋《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》和《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》[①]、刘靖之《中国新音乐史论》、汪人元《京剧“样板戏”音乐论纲》[②]、冯文慈《中外音乐交流史》[③]、梁茂春《百年音乐之声》[④]、明言《20世纪中国音乐批评导论》[⑤]、冯效刚《音乐批评导论》[⑥]、居其宏《新中国音乐史》等专著也相继面世，表明“当代音乐研究”无论在历史研究、当代创作研究、当代音乐家研究、当代音乐门类史研究、当代音乐思潮研究诸方面都取得了丰硕的成果，并显示出向纵深拓展的趋势。此外，向延生主编《中国近现代音乐家传》(四卷本)[⑦]以及各种主题的当代音乐论文集或学者的个人文集也在这一时期出版，《中国音乐年鉴》在艰苦条件中坚持下来。

“当代音乐研究”的学术队伍进一步壮大。在社会关注度持续走高、许多音乐家均涉足当代音乐研究的形势下，除了像汪毓和、戴鹏海、陈聆群、刘再生、张静蔚这些近现代音乐史学者分出一部分时间和精力参与当代音乐史研究之外，梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等人均以当代音乐研究为各自的主要研究方向，并成为所属单位这一方向上的学术带头人，他们的研究和教学成果在全国有较高的知名度。

---

① 戴嘉枋：《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》，光明日报出版社1993年北京出版；《“样板戏”的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》，知识出版社1995年4月北京出版。

② 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社1999年3月北京出版。

③ 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年长沙出版。

④ 梁茂春：《百年音乐之声》，中国经济出版社2001年2月北京出版。

⑤ 明言：《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社2002年10月北京出版。

⑥ 冯效刚：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社2002年7月合肥出版。

⑦ 向延生主编：《中国近现代音乐家传》，春风文艺出版社1994年4月沈阳出版。

在这一时期，“当代音乐研究”作为一门独立的学术课程开始正式列入一些高等音乐院校的教学序列。中央音乐学院率先在其硕士、博士教学中，将“当代音乐研究”作为独立方向投入教学实践并连续培养出多届当代音乐研究硕士和两届博士；此后，中国艺术研究院亦把“当代音乐研究”作为其培养硕士、博士的独立方向；从2002年起，南京艺术学院把当代音乐史列入音乐学本科课程，又先后开设“当代音乐研究”硕士和博士方向。中国艺术研究院在2004年还建立了“当代音乐研究”的博士后工作站。上述一系列举措，实现了“当代音乐研究”学士、硕士、博士、博士后教学的整体衔接，对于这一方向的学术梯队建设和长远发展有重要的战略意义。一批年富力强的中青年博士和硕士正以“当代音乐研究”为平台强势崛起。

“当代音乐研究”在新时期短短20余年间就经历了从无到有、由弱小逐步壮大的发展过程，势头强劲，成就显著。但由于在本学科元理论建设方面严重滞后于研究实践，因而迄今为止仍只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为一个成熟的分支学科，尚有一系列学术建设的任务摆在我们面前。

历史研究不可能脱离史家所处的时代环境，他的历史意识、他对历史规律的掌握、他的认识水平和表述水平必然因受到各种主客观因素的制约而显出不同的落差，从中亦可见出史家的品格、胆识、学养和智慧。在我国，这就是当代人研究当代史必须承受之重。不过，随着学术霸权话语之逐渐淡出当代音乐舞台，在可以预见的未来，“当代音乐研究”必将在后辈学者中胜利完成其学科构建任务，在建设高度发达的、可与世界各民族之当代音乐并驾齐驱的中国当代音乐文化的伟大进程中发挥更大的作用；与此同时，也使本学科在音乐学大家庭中成为毫无愧色的一员，骄傲地与其他兄弟学科比肩而立。

主要参考文献：

李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社1997年7月北京出版。

汪毓和著：《中国现代音乐史纲》，华文出版社1991年6月北京出版。

居其宏著：《20世纪中国音乐》，青岛出版社1992年12月青岛出版。

梁茂春著：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社1993年10月北京出版。

冯效刚著：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社2002年7月合肥出版。

明言著：《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社2002年10月北京出版。

明言著：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社2003年12月北京出版。

居其宏著：《新中国音乐史》，湖南美学出版社2002年11月长沙出版。

居其宏：《新音乐史家与现代思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003年第1期。

冯长春：《在批评中构筑历史》，《音乐与表演》2003年第3期。

明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004年第4期。

原载《音乐研究》2005年第2期

萧友梅“精神国防”说解读

——兼评贬抑“学院派”成说之历史谬误

去年发现、今年公开发表的萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》（下简称《理由及办法》），虽是萧氏在 1937 年 12 月 14 日为国立音专举办两个“养成班”陈述理由、提出办法而向当时国民政府教育部呈递的内部请示报告，但其中所论及的音乐美学思想和音乐教育思想，却为廓清中国近现代音乐史研究中一些聚讼纷纭的问题提供了一份极可宝贵的思想材料。因此，它之从历史尘封中被发现，是我国现代音乐史研究中一个具有重要意义的事件。

面对这份珍贵的历史遗产，当代学者应当怎样解读？特别是从他提出的“精神国防”之说中，人们可以引出何种结论？本文谨从以下几个方面谈谈我们的读后感，以就教于各位同行与师友。

理由：是非常时期的非常之论，还是对功能主义的全面皈依？

在这份《理由及办法》中，萧友梅援引西方音乐史上的不少实例，进而得出“凡艺术都是实用的”这个令人惊骇的结论。他说：

严格地说来，凡艺术都是实用的。打开一部世界艺术史，一页一页地翻下去，艺术的实用表白得很清楚；……到了文艺复兴

期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓“自我表现”的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了“自我表现”而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义作宣传……。[1]

根据这个认识，萧友梅随即从消极和积极两个方面阐明了他对当下音乐现状的态度。

消极方面共列出4项，其中每一项都具有鲜明的针对性：

第一项是“打破传统的超然观念”，萧氏要打破的，当然是指超然于抗战之外的“为艺术而艺术”和“唯美主义”的音乐美学观念；

第二项是“打破技术万能观念”，萧氏要打破的，当然是指把音乐艺术神秘化、技术因素绝对化、不顾国事维艰空谈技术的“技术至上”观念；

第三项是“废弃作为奢侈品的音乐”，萧氏要废弃的，当然是指非为抗日救亡所急需而仅作个人消遣和玩赏的音乐；

第四项是“废弃一切个人主义的音乐”，这里显然指的是那些远离抗日救亡大潮、专以“表现自我”相标榜的音乐作品。

在积极方面列出的十一项中，有三项事关音乐艺术功能及中国音乐整体战略和出路：

第一项是“提倡服务的音乐”，即大力主张彰显音乐艺术的服务功能，非常时期之音乐艺术则必须服务于抗日救亡；

第十项是“从服务中建立中国的国民乐派”，这一点必须与《理由及办法》中另一句至关重要的话“只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”联系起来读才能理

---

① 萧友梅：《理由及办法》，以下引文凡是未标明出处者，皆引自该文，下不另注。

解其真意。“建立中国的国民乐派”是萧友梅归国以来孜孜不倦追求的目标，经过20年的探索与实践，他终于发现，离开了为抗战服务这个总方针，20年来苦苦寻觅中国音乐新生命的努力竟无实现之望！因此，萧氏不得不把实现国民乐派理想的希望寄托在服务和实用的音乐之上。

第十一项是“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”，这句话尤为重要。它所传达的信息，较之第十项，语义更为深刻，思谋更为长远，两者不可等量齐观；否则，将两条合为一条便是，又何必将这一项单行列出、给以特别的强调？窃以为，将“中华民族的解放”当作“获得中国音乐的出路”的前提，有深意存焉。这里暂且按下不表。

上述所引文字之所以令人惊骇，是因为它们很容易给人造成这样的印象：作为国立音专校长的萧友梅，其音乐思想怎么会激进到与吕骥等“新音乐运动”领导人如出一辙，甚至连批判性遣词用语也几无二致的地步？此文一出，是否意味着萧友梅其人在美学思想上对“自我表现”及所谓“抗战之外”的音乐的全面否定、对功能主义的全面皈依？

我以为，弄清这两个问题，其答案还需从抗日战争时期中国音乐界的一场大论战及萧友梅本人音乐思想的发展脉络中去寻找。

在30年代初至抗战胜利前夕，我国音乐界围绕音乐本质、功能、技术等问题曾经发生过一场持续10余年的大论战。早在此前的1930年，青主在《乐话》[①]中提出“音乐是上界的语言”等观点。此论与共产党人关于音乐是战斗武器的主张大相径庭，乃遭到新音乐运动领导人吕骥《中国新音乐的展望》[②]等文章的

---

① 黎青主：《乐话》，商务印书馆1930年9月上海初版。

② 吕骥：《中国新音乐的展望》，写于1936年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第5页，光华书店1949年哈尔滨出版。

严词批驳。汀石（即张昊）《从音乐艺术说到中国的实用主义》[①]、贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》[②]、陈洪《战时音乐》[③]、陆华柏《所谓“新音乐”》[④]、李抱忱《建国的乐教》[⑤] 等文，对“救亡歌曲”中把音乐艺术的服务宣传功能绝对化而否定其他审美功能、把歌曲体裁唯一化而忽视其他音乐品种、鄙弃作曲技术手段而导致创作质量粗鄙化等理论主张提出批评；上述文章和观点面世不久，立刻受到穆华（即吕骥）《反对毒害音乐》[⑥] 及《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》[⑦]、李凌《略论新音乐》[⑧]、天风《“救亡音乐”之外》[⑨]、赵沨《释新音乐——答陆华柏君》[⑩] 等文的批评，上列天风文章甚至公开宣布：

“救亡歌曲”之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐，不管用什么形式，不管怎样处理题材，总之，都应该是抗日救亡

---

① 汀石：《从音乐艺术说到中国的实用主义》，写于 1934 年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第 198—200 页，上海音乐出版社 2004 年上海出版。

② 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，写于 1936 年；参见《贺绿汀全集》编委会编《贺绿汀全集》第四卷第 41 页，上海音乐出版社 1999 年上海出版。

③ 陈洪：《随笔 · 战时音乐》，《音乐月刊》第一卷第一号（1937）第 2—3 页。

④ 陆华柏：《所谓“新音乐”》，写于 1940 年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第 237 页，上海音乐出版社 2004 年上海出版。

⑤ 李抱忱：《建国的乐教》，《乐风》第十七号第 23—24 页（1944）。

⑥ 吕骥：《反对毒害音乐》，写于 1934 年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第 200—201 页，上海音乐出版社 2004 年上海出版。

⑦ 吕骥：《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》，写于 1934 年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第 207 页，上海音乐出版社 2004 年上海出版。

⑧ 李凌：《略论新音乐》，写于 1940 年；参见吕骥编《新音乐论文集》第 46 页，光华书店 1949 年哈尔滨出版。

⑨ 天风：《“救亡音乐”之外》，写于 1940 年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第 55—57 页，光华书店 1949 年哈尔滨出版。

⑩ 赵沨：《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》第二卷第 3 期（1940 年出版）。

的。一切“与抗战无关”的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的，我们都要坚决反对。

回顾这场论战，双方争论的焦点其实并非音乐要不要为抗战服务的问题，而是怎样认识音乐艺术的本质以及在抗日救亡条件下如何更好地发挥音乐艺术功能的问题。即便站在今天的角度看，“新音乐运动”领导人提出音乐为抗战服务、成为抗日救亡有力武器的主张是合理的，反映出非常时期国家和民族对于音乐艺术功能的特殊要求；但在肯定这种合理性的同时又必须指出，其主张又暗含着一种“唯武器论”的功能主义倾向——这种倾向在建国后和平建设时期甚至被发展到极致，结果竟成了实用本本主义思潮的美学支柱之一。正是由于在音乐本质和功能观上的分歧，长期以来被当作所谓“救亡派”和“学院派”的分水岭，而某些史家笔下所描绘的“学院派”形象，则是一帮对国家前途民族命运漠不关心、只知躲在音乐艺术的象牙塔里不问世事、孤芳自赏、“毒害音乐”的资产阶级文人。

被当作“学院派”主要代表人物的萧友梅，当时并没有直接参与这场论战。这固然与他自称个人性格“生性是趋于实做一方面的”[①] 有关，对这类笔墨官司向不热衷；但面对双方立场的激烈冲突，萧氏是否有鲁迅式“两间余一卒，荷戟独彷徨”的慨叹已无从得知；但不妨从他的思想发展脉络中去探寻其中堂奥。

萧友梅对音乐本质、功能的认识，从来就是一个情感论者。如他早在1907年在日本发表的《音乐概说》“总论”第五节“音乐的定义与分门研究”[②] 中，曾把欧西音乐理论家给音乐艺术下的定义“能感动人心之历时的美术”极表赞赏，称之为“深知音

① 萧友梅：《〈乐艺〉季刊发刊词》，《乐艺》季刊第1卷第1号，1930年4月1日上海出版。

② 萧友梅：《音乐的定义与分门研究》，参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编：《萧友梅音乐文集》第1页，上海音乐出版社1990年12月上海第1版。

乐性质”。1916年12月在《〈哀悼引〉序》中，称音乐“乃表示情感最有效力之物”。1925年3月12日中山先生逝世，萧氏乃将自度钢琴曲《哀悼引》改编为铜管乐曲《哀悼进行曲》以为悼念，并在《〈哀悼进行曲〉序》[①]中介绍此曲的标题和构思时说：

全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写“努力”“奋斗”“救中国”之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意。此曲原名《哀悼引》，后因采用进行曲形式，故命名《哀悼进行曲》。

由此可知，无论在理论上还是在创作实践中，萧友梅始终如一地坚持其情感论美学的理论立场，终其一生而未有改变。从情感论美学出发，引出“服务”和“实用”的音乐功能观便是顺理成章之事；萧氏之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的“国民乐派”理想[②]以及他一生的音乐理论、创作与教育实践，正是立足于发展新音乐以改造国民性、振奋民族精神这一宏观的“服务”与“实用”功能观之上的。

然而，承认音乐艺术的“服务”与“实用”功能，有几个界限必须划分清楚：

其一，不能认为情感论美学与“自我表现”是两个相互排斥的美学范畴；实际上“自我表现”正是情感论美学极度高扬的浪漫主义思潮的题中应有之义，是浪漫主义作曲大师们张扬其个性、宣泄其情感的美学旗帜。

其二，也不能把“自我表现”与音乐具有某种“服务”及“实用”功能对立起来，例如肖邦音乐之被称为“花丛中的大炮”便是如此，浪漫主义时期许多标题音乐（如斯美塔纳的《我的祖

---

① 萧友梅：《〈哀悼引〉序》及《〈哀悼进行曲〉序》，同上书，第138—39页。

② 所谓萧氏之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的国民乐派理想，并非萧氏原话，而是本文作者从其一贯理论立场中概括出来的。

国》、西贝柳斯的《芬兰颂》等）也是如此；真正反对音乐具有“服务”和“实用”功能的是形式论美学（或称自律论美学）而不是情感论美学。

其三，“自我表现”与“唯美主义”不是同一范畴的美学概念，前者属于情感论美学范畴而后者属于形式论美学范畴；“自我表现”论者可以在形式上追求或达到“唯美”，但唯美主义者却绝对不会赞同“自我表现”之说。

其四，音乐功能的“服务”与“实用”，其含义应有广狭之分。萧氏所谓“到了文艺复兴期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓‘自我表现’的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了‘自我表现’而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义作宣传”一段，说的正是这种广义的服务与实用功能；萧氏所举西方军乐队、国立音专开办两个养成班以及他提出的一系列具体建议，指的正是这种狭义的服务与实用功能。

萧友梅在陈述其理由时，在上述概念的使用中时有彼此混淆的现象发生，这在音乐学尚欠发达的当时是可以理解的，自当不必苛求于前人；但今人对之进行解读，若不加以界定和廓清，容易造成困难，甚至有可能导致误读。

在萧氏以往的理论批评活动中，对于学术上的不同见解、创作实践中的不同风格、音乐生活中的不同做法，历来多采取尊重、支持的态度，从不轻易否定或武断批评。例如他对后来遭到吕骥等人强烈批评的青主《乐话》撰写序言，盛赞此书“为音乐界开一条新路”，“以贯通欧西音乐的原理来谈音乐，则自始即无人作此种‘乐话’；然则先生此作，岂不更难能可贵吗？”[1] 到了

---

① 萧友梅：《黎青主〈乐话〉序》，《萧友梅音乐文集》第277页，上海音乐出版社1990年12月第1版。

1937年12月，即与《理由及办法》呈递时间差不多同时，对音专出身的何士德、吕骥等人领导的抗日歌咏运动，也给予了积极的评价，称其纷纷组织歌队“有如春笋勃发不及计算”，“这真是最近音乐界一个最好的现象”①，赞赏之情溢于言表。

这些见诸于公开出版物的文字表明，萧氏音乐胸襟十分宽宏豁达，善容各家之见、兼采诸说之长而后成大家。不过问题也就随之而来：是什么原因促使萧氏明确主张狭义的服务及实用功能、反对“自我表现”及所谓音乐上的“奢侈品”呢？萧友梅的这一立场，难道说明他从一个宽宏的情感论者已经变成一个吕骥式的功能主义者了么？

我以为，抗日战争的全面爆发、亡国灭种的现实危险，是促使萧氏美学立场发生变化的根本原因。面临日寇的入侵，当整个华北摆不下一张平静的书桌的时候，在沦陷的上海不得不躲进法租界办学的国立音专当然也摆不下一架演奏莫扎特的钢琴。萧氏作为校长和中国新音乐的领军人物，值此日寇铁蹄之下民不聊生国将不国的非常时期，一切正常的音乐创作和教学秩序都已变得遥不可及，交响乐、艺术歌曲之类高雅音乐以及“自我表现”之类超然美学已成为“奢侈品”，广义的服务与实用远水解不了近渴，他不仅要为音专的生路计，更要为整个中国音乐出路计，不得不对以往20年来中国新音乐之路进行痛切的反思——他在这份《理由及办法》中阐述的音乐思想，正体现了萧氏适应时代变动、自觉转变办学方针的现实主义态度。不用说，就这些音乐思想和具体措施的整体而言，它反映了一位爱国音乐家主动承担的民族责任感和历史使命感，以及不尚空谈、在自身能力可及的范围内为抗战做一些实际工作献一份肝胆热肠的赤子之心。

同时，萧氏这些思想，既是他一贯思想在非常时期的阶段性

---

① 萧友梅：《十年来音乐界之成绩》，《萧友梅音乐文集》第463页。

发展，也是迫于时世不得已而为之的非常之论，因此是其音乐思想的特殊形态。他对音乐狭义服务与实用功能的强调以及对“表现自我”、“个人主义”、“超然观念”的批评，把抗战音乐之外的音乐品种都称为理应废弃的“奢侈品”之类表述，在合理性之外也的确包含着某些片面性；这些片面性使得这些论述在文字形态上与吕骥等人的功能主义音乐观有些类似。但千万不要因此而模糊了两者在本质上的区别——萧氏是在战时对音乐服务功能的策略性强化，而吕骥等人却将这种狭义的服务与实用功能发展为以“机械反映论”为其哲学基础、“武器论”“工具论”和“简单配合论”为其基本特征的功能主义，并一以贯之地坚持到1949年新中国成立之后，直到改革开放新时期的90年代依然如此。

其实，萧氏在《理由及办法》中将其音乐思想的阶段性、策略性表述得很清楚：

> 总之，在这回大变动之后，民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈……，音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归；以维系民众信念，团结全国人心，强调民族意识，激发爱国热忱为己任，努力迈进。

其中“音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归”，一语道出了萧氏此文的立论是阶段性的“因时而变”。事实上，在此文前后直至萧氏逝世，在他公开发表的文论中论及音乐功能及抗战音乐相关问题时，对于“自我表现”、“个人主义”、“唯美主义”及所谓“奢侈品”之类主张和现象，再未出现类似的批评言词和极端化主张。

在共产党人吕骥等人尚未切实掌握唯物辩证法的时候，我们不能要求萧友梅言出必辩证。他为了强调问题的这一面，常常忽视问题的另一面，反而容易把问题说绝对了。倒是贺绿汀、陆华柏、陈洪等人在音乐本质和功能以及战时音乐的风格与体裁、内容与形式、生活与技术等问题上的见解显得客观些，也更少片面性。

办法：是非常时期的非常之策，还是对精英教育的根本否定？

萧友梅是我国专业音乐教育的拓荒者和第一所高等音乐教育机构——国立音乐院的创始人，实施“精英教育”、为国家培养和造就大批高水平的现代型音乐家是其办学的主导思想和基本方针；正因为如此，萧氏长期以来一直被视为我国音乐界所谓“学院派”的主要代表。

然而在这份《理由及办法》中，萧友梅继在音乐本质和功能问题上提出一系列激进观点之后，又对国立音专的办学方针提出一系列新的具体办法和举措。他在“积极方面”共提出 11 项办法，其中下列各项与音专办学思路有关：

提倡集团歌唱；提倡军乐队；实行音乐到民间去；实行音乐到军队里去；音乐人才普遍化；实用音乐人才巨量产生；音乐作品合时化；救亡作品巨量产生。

应该说，萧友梅提出的这些办法（包括请示开办的两个养成班在内），与他对音乐本质和功能问题上的认识在逻辑上是高度统一的——认识为推出这些办法提供理论依据，办法是落实这些理论认识的具体行动和举措。萧氏为解决两个养成班的办学经费问题，甚至提出削减音专其他专业办学规模直至停办的计划，其决心之大，措施之坚决，力透纸背：

经费由本校原有经常费中支付之，本校原有各组班额概行尽量缩少或暂停，以所节省之经常费为办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班之用，不必另加经费。

……

原有各组各班之不欲停顿者，因学生及教员关系不能迁往内地，拟继续在沪办理，唯一至环境不容许时，则一律暂停，以全

部经费办理上述二养成班。

综观这些具体办学举措，其中贯穿着一个基本办学思想：即把音专的办学方针由“精英教育”转变为“大众教育”，由“提高教育”转变为“普及教育”。这样的教育方针大转变竟然出自教育家萧友梅之口，究竟意味着什么？是萧氏在非常时期提出的非常之策，还是对音专“精英教育”一贯方针的根本否定？

首先应当在萧氏教育思想中寻找答案。

萧友梅是一个热诚的“教育救国”论者。通过开办现代型高等教育机关以开启民智、提高国民素质、增强民族意识、培养一代新人，是萧友梅教育思想的核心，并在他的诸多文论中有非常明确的表述；为了实践这一思想，萧友梅主持国立音专校务共10余年，其殚精竭虑、历尽艰辛之状，凡亲历者无不为之动容；办学以来，为国家培养出众多高水平的音乐家，在中国新音乐文化建设中功勋卓著，其业绩有目共睹。限于篇幅，这里恕不详列。

有鉴于此，当此国家危难之秋，萧氏利用国立音专为抗战提供教育资源，竭己所能为建设“精神国防”培养实用音乐人才，既是实行“全民抗战”的实际步骤，也是萧氏“教育救国”思想的合理延伸。

其次，从国立音专当时的处境看，上海沦陷，校址迁入法租界后，仍面临着各种难以想象的困难。据这次新发现的萧氏在1937年9月至1938年6月间致国民政府教育部长王世杰、次长张道藩、高等教育司司长吴俊生等多件信函中（原件现存南京中国第二历史档案馆）披露：

为避战祸，国立音专在1937年八·一三淞沪战役爆发前夕即8月9、10两日由市中心迁出，“除将学生成绩照片重要账簿册籍，学校贵重而易于移动之设备搬出外，其余如图书、乐器、校具教具留置校中者，为数尚多，估计价值约二万元左右。今因我军退出市中心区，是项损失，势所难免”；同年9月2日，国立

音专正校舍“已中炮弹二处，女生宿舍已中炮弹一处，而男生宿舍及东西练琴室则尚未查明”；同年12月14日，即呈报《理由及办法》之当日，萧氏又报：法租界工部局以葡萄牙籍邻居“不喜练习音乐”为由，敦促音专再行迁址，萧氏多方奔走，乃以借用美专校舍、分散在教员住宅上课、音专不挂牌、个人名义借租校具存放地等办法，勉强逃过一劫；由于战事紧张，战费浩大，早在淞沪抗战前夕国立音专办学经费就已相当拮据，萧氏采取不足10人合班上课、无课时及未按时返校教师停发薪水、依授课钟点计酬等措施，尚能勉强维持；到了12月，音专因经费问题面临两种前途：其一，只发四成经费；其二，骤然下令停办不发经费。对前者，萧氏称“仍可勉强对付”：若是后者，萧氏面对一群西籍教员自当穷于应付，乃不得不在括号中含泪加注一句“梅或届时有逃避之必要”云云——堂堂国立音专校长居然变成了躲债的杨白劳，其窘迫无奈之状，令人鼻酸。

面对这样的现实困境，继续沿袭音专原有的“精英教育”思路，实是一种真正意义上的“奢侈品”，在当时客观条件下已了无可能，在主观上也为一切爱国音乐家所不为。

因此，无论从国家抗战的根本大局计，还是从国立音专当下的生存出路计，萧氏之决定转换办学思路、动员音专这一教育资源服务于抗战、为国家培养更多实用音乐人才以为“精神国防”添砖加瓦，乃是具有爱国情怀又有音乐思想理论修养的教育家所必然做出的唯一正确抉择。

其实，萧氏在《理由及办法》中已经明确指出，这种办学方针的转变，是阶段性、策略性转变，属于非常时期的非常之策，而不是对于“精英教育”的根本否定。他说：

单就音乐教育来说，高深专门人才的养成，现在不是时候了。养成一个专门人才，动辄需要五年十年的时间，而这种专门人才，在太平盛世固然是可宝贵的，在非常时期，则未必能在音

乐上贡献于国家。

萧氏肯定，高深专门人才的培养在和平时期是“可宝贵的”，他在另一篇公开文章中曾说，即便是非常时期的音乐教育，“下列三方面均需顾到，即：一面培养音乐师资，一面奖励音乐天才养成专家，一面鼓励集团唱歌（为音乐比赛之一种）与音乐的团体生活（小规模的合唱、合奏）等”[①]，依然把“精英教育”列为不可忽视的内容；只是由于日寇入侵、环境巨变使得这种专业化的精雕细刻的精英教育模式在整体上已经“不是时候了”，迅速改变教育方针以适应时代大变动之急需，已不可避免：

总之，在这回大变动之后……，音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归……非常时期并不是可以忽略音乐教育，也许须要更加注重音乐教育，不过非常时期的音乐教育应该和平时有点不同，或竟完全两样。

请特别留意：在上文中，萧氏把音乐教育在战时与平时的区别表述得非常微妙：起先说“有点不同”，接着又说“或竟完全两样”，遣词用语益发肯定。在这里，萧氏不仅明确地指出了音乐教育迅速改变方针的“大变动”的时代背景，更清晰地阐明了音乐教育在战时与平时的不同——很显然，和平时期音乐教育在本质上是以培养高深专门人才为目标的“精英教育”，而非常时期的音乐教育不得不转向“大众教育”和“普及教育”，更注重实用音乐人才的培养，以适应战时国家对音乐艺术的紧急需求；一俟民族解放战争胜利到来之日，高等音乐教育之恢复其本有的“精英教育”本质，自是情理中事——萧友梅在这份报告中所阐发的战时教育理念及其一贯的音乐教育思想、他主持国立音专10余年的教学实践和成果以及国立音专在战前战后的教育方针，都

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》第1卷第4号，1938年2月1日出版。

充分证明了这一点，而不能从中导出其他的结论。

现在我们再把话题重新返回到前文所举“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”这句话上来。此语是萧氏在“积极方面”开列的第十一项，也是最后一项，因而带有对“积极方面”进行总结的性质。萧氏曾在第十项中主张“从服务中建立中国的国民乐派”，第十一项又把中国音乐的出路寄希望于“中华民族的解放”，两者关系如何？窃以为，前者所谓之“服务”，乃狭义的服务，即从培养战时实用音乐人才入手，通过这类音乐家和抗战作品的“巨量产生”而将音乐艺术普及到广大民众中去，非如此便不能获得建立国民乐派的广泛基础；然战时环境是建立国民乐派的基础条件而非理想条件。而这理想条件，即便在最乐观的意义上也只有跟随中华民族最终解放之日、和平曙光降临之时才有可能真正获得。我们作此判断的依据有三：其一，萧氏在这里使用的是“建立”而不是“建成”，萧氏精通中外音乐史，深知一国之国民乐派从创建到建成是一个漫长的历史过程，更不可能在战时环境下一蹴而就；其二，萧友梅是一个现代型专业作曲家和音乐教育家，深知民族乐派建成的标志不可能仅仅建立在从狭义服务中“巨量产生”的救亡歌曲的基础之上，它有着思想、艺术、风格、体裁、技巧高度发达等一系列整体性、综合性要求；其三，作为上述判断的一个重要佐证，萧友梅在 1938 年 2 月（即在呈递《理由及办法》后不到两个月）就曾公开预言：“吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意象与努力如何，方能决定。”[①] 从这段话便可看出，萧氏对于建立国民乐派的复杂性、长期性是异常清醒的，当然断无可能将这一理想完全寄托于战时音

---

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》第 1 卷第 4 号，1938 年 2 月 1 日出版。

乐；但有一点确定无疑——只有中华民族获得真正的解放，才能谈论中国音乐的出路问题。

救亡：是爱国音乐家的共同呐喊，还是“救亡派”的独家专利？

长期以来，我国音乐界对于“九一八事变”至抗战胜利这10余年间之音乐思想、音乐创作、音乐教育的历史描述，一直存在所谓“学院派”和“救亡派”分立与对垒之说。尽管始作俑者并未对两者加以明确界定，但有一种似乎被约定俗成了的看法认为，“学院派”主要由一批受过西式音乐教育的专业音乐家组成，大多工作在沦陷区或国统区的高等音乐（艺术）院校，其音乐思想受西方资产阶级民主自由的影响较深，把音乐艺术特殊性说得玄乎其玄，鼓吹技术至上，其作品脱离时代、脱离生活、脱离政治、脱离人民，对国家危亡和全民抗战缺乏热情，满足于躲进象牙塔自我欣赏，其代表人物有萧友梅、黄自、贺绿汀等。“救亡派”主要由一批左翼音乐家和革命音乐家组成，大多活跃在救亡歌咏运动、抗日根据地及各个抗日战场上，他们大多没有接受过西式音乐教育的系统训练，但学习了马克思主义科学世界观，主张文艺必须成为革命斗争的武器，音乐艺术必须为政治服务、为抗战服务，其作品以革命群众歌曲为主，以其革命的政治内容和通俗浅显的音乐语言而深受群众欢迎，发挥了巨大的鼓舞作用，并为新中国的社会主义音乐奠定了前进方向，其代表人物是聂耳、张曙、冼星海、吕骥等。

应该说，在史料（对历史事实的记叙、评说及其文字载体——文献）层面上，这样的概括大致客观公允地反映出长期以来音乐界对“学院派”及“救亡派”的主流看法；从30年代开始直到60年代前期，这种贬抑“学院派”的文献在音乐界出版物

中随处可见。

然而，在史实（历史事实本身）这个层面上，这些贬抑“学院派”的成说已被证明是一个历史谬误。因为它不符合历史事实的本来面貌，经不起历史事实的检验。

在这份《理由及办法》被发现之前，萧友梅、黄自、吴伯超、贺绿汀、陆华柏、陈洪、李抱忱以及其他诸多被列入“学院派”的音乐家早就以其优秀的抗日救亡作品、鲜明的言论和抗日实际行动这些赫然存在的史实证明，某些故意贬抑“学院派”的成说是不顾历史事实的虚妄之言；而今《理由及办法》的公开面世，再次以无可辩驳的史实证明了这些成说的虚妄。

萧友梅在这份《理由及办法》中，把一个爱国音乐家的爱国情怀、民族意识以及对于音乐艺术在抗日救国大背景下应取的态度、立场、方针和策略作了明确的论述。除了前已引述的文字之外，最为精彩、最具思想闪光的论点莫过于他提出的“精神国防”理念：

国防不单是有了飞机大炮便可成功，有了这些武器，还要靠忠心的壮士来使用他，而民族意识之觉醒，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件……历史昭示我们，不只要建设一道巩固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防：即民族意识与爱国热忱的养成。

萧氏把民族意识的觉醒和爱国热忱的养成称之为“精神国防”，认为只有建成这道牢不可破的“精神国防”，是建设一切国防、战胜入侵强敌、争取民族解放的先决条件。

在这样的宏观认识前提之下，萧氏把抗战时期我国音乐艺术明确无误地定位为“精神上的国防的建设者”，认为音乐艺术是“建设精神上的国防的必需的工具”。

“精神国防”这个见解之所以精辟，是他看到了物质因素之外的精神因素的伟力，看到了比飞机大炮更为根本的是唤起民众

同仇敌忾的抗日自觉，认为只有把精神国防与物质国防置于同等重要的地位才能最终战胜日寇。

“精神国防”这个见解之所以精辟，是他不但在理论上作如是观，而且在行动上亦如是做，把音乐创作、音乐教育自觉置于“精神国防”大旗之下，审时度势地强化音乐艺术的服务功能，及时转变办学方针，采取各种实际措施，使音乐艺术成为“精神国防”的有力一翼，动员国立音专这个宝贵的高等音乐教育资源效力于国家和民族的抗日救亡大业。

因此，“精神国防”是这份《理由及办法》的总纲，萧氏在这份报告中提出的一切理由及办法，都是以建设“精神国防”这个总纲为出发点和最后归宿的；其中搏动着的一片报国之志、一颗赤子之心，不仅渗透字里行间，也深深感动着今天的读者。

由此我们可以断言，“精神国防”的提出以及这份《理由及办法》所有的理由及办法都在证明一个基本事实：在面临亡国灭种危险的非常时期，“救亡”是一切具有爱国良知的音乐家所发出的共同呐喊，而不是“救亡派”的独家专利。由此也可以断言，以是否创作革命群众歌曲作为“救亡派”和“学院派”的划分依据，进而得出截然不同的褒贬结论，不仅与历史真相不符，也违背了中国共产党人的抗日民族统一战线的基本原则，因此，某些成说强加于“学院派”头上的一切贬抑不实之词，应予推倒。

当然，在这个前提下也必须指出，萧氏的《理由及办法》毕竟只是一份内部报告，既未公开发表也未在当时的音乐界产生过实际影响，而他关于开办两个养成班的设想，也因未获当局批准而无法付诸实施。但作为研究萧友梅音乐思想的重要史实和史料，它的被发现，在我国现代音乐史研究中具有重要的历史价值和思想价值，不可低估。同时还必须指出，综观我国音乐界在整个抗战时期的“救亡音乐”（包括国立音专、其他院校师生及所

有爱国音乐家所创作的以抗日救亡为主题的各种体裁和形式的音乐作品在内)，就达到的思想艺术高度和产生的深远社会影响而言，占主流地位的还应首推中国共产党人领导的“新音乐运动”；而就培养富有深厚音乐修养、较全面地掌握了专门音乐技能的高级音乐人才，为新中国的音乐创作、音乐教育、学术研究及各项音乐事业打下坚实基础而言，则首推以萧友梅、黄自、吴伯超等为代表所主持的学院教育，同样必须肯定。这才是历史主义的态度。

原载《中国音乐学》2006年第2期

“宏大叙事”何以遭遇风险

——关于“新世纪中华乐派”的思考与批评

我在《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》[①]一文中，根据手头的相关文献，对作为一种创作追求的“新世纪中华乐派”及其理念和基本价值取向，表达了支持和鼓励的立场，而对作为“新世纪中华乐派”重要理念和前提的“走出西方”之说，则持反对的态度，认为那不过是一种“乌托邦式的空想”。今年暑假在“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会期间举行的“匠哲雅集”上，经与赵宋光、金湘、谢嘉幸三位教授当面对话之后，我的基本理论立场非但未有丝毫改变，反而强化了我先前的疑问。此后，谢嘉幸教授又把他的题为《走出西方》的长篇论文用电子邮件发给我，大概有通过沟通消除误读寻求理解的意思，然而在仔细拜读之余，此种疑问愈益深重。

谢嘉幸教授在其《走出西方》[②]一文中，曾清醒地意识到，“走出西方”这个“宏大叙事”有可能遭遇风险。自“新世纪中华乐派”提出之后，使这个以“走出西方”为支撑的更为宏大的叙事同样遭遇到来自各方的质疑，我本人便是质疑者之一。我以为，“新世纪中华乐派”和“走出西方”说之所以遭遇风险，主

---

① 居其宏：《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》，《人民音乐》2005年第5期。

② 谢嘉幸：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》，本文为香港《华人作曲家音乐节研讨会》参会论文（2003年11月），后载入香港作曲家联会出版的《华人作曲家音乐节研讨会论文集》。

要是因为它们的理论准备不足。

鉴于这场关于“新世纪中华乐派”及“走出西方”的讨论和争鸣涉及到的论域和论题既多且广，本文仅就其中若干问题作提纲挈领式的回应，不可能进行展开式论述，而把进一步的研究和更详细的讨论留待这次研讨会并听取了各位与会专家的意见和批评之后。

一、关于“新世纪中华乐派”

迄今为止我坚持认为，“新世纪中华乐派”的提出有其积极意义，也值得重视，但提出者对其中若干重要理论命题的思考与阐述暧昧不清，给我们留下了太多的疑问，因此需要在平等友好的讨论与争鸣中逐一加以廓清。

1.“新世纪中华乐派”的积极意义

自20世纪以来，从曾志忞的“造一新中国歌”，到萧友梅的“国民乐派”理想，从延安的秧歌剧运动、50—60年代的“民族化”探索，到80—90年代“新潮”作曲家的“回归传统”和“寻根热”，创造既有别于我国传统音乐也有别于西方专业音乐、足可与世界上一切发达国家之音乐文化并驾齐驱的伟大的中国现代专业音乐文化，百余年来始终是一切爱国音乐家孜孜不倦追求的艺术理想，并且在各个历史阶段都涌现出大批新型音乐家和堪称经典的音乐作品。如今我们站在新老世纪的交接点上回眸整个20世纪中国音乐的发展道路，完全可以自豪地说，当年先辈们曾经无限憧憬的中国民族乐派，已然成为20世纪中国专业音乐发展史的主潮，并为“新世纪中华乐派”的未来建设提供了坚实的基础和前进的基地。

不可否认，今天回顾中国民族乐派的创建进程，我们当然会

发现前辈们在理论阐述上的某些偏颇之论及实际操作中的若干失当之处，因此有必要在新的时代条件和历史使命的感召之下，接过前辈们手中的接力棒，以更清醒的头脑、更科学的态度、更开放的眼光、更宽宏的胸怀和更高的理性自觉，直面21世纪中国专业音乐文化建设的宏伟使命，并把它推向更辉煌的发展阶段。

“新世纪中华乐派”正是在这样的时代条件下提出来的，也正是在这个意义上，我完全同意乔建中教授关于“新世纪中华乐派”口号的如下一段话：

这个“口号”……一方面强调“新世纪”这个时间因素，另一方面强调“中华”这个主体因素，同时提出“乐派”这个文化因素。[①]

单从这个口号的字面看，与前辈们提出的“中国民族乐派”相比，在上述三因素中，“新世纪”和“中华”是两个具有新的内涵和外延的新概念；而“乐派”这个概念，据说几个提出者赋予它不同于一般理解的新内涵，认为“新世纪中华乐派”中的“乐派”概念，实际所指是包括创作、表演、理论、教育在内的“整体走向”而非单指创作流派。

关于“乐派”，我们将在下文再作讨论；仅就“新世纪”和“中华”这两个新的概念而言，它们之所以被称之为“新”，我以为起码要具有以下两个理论品格：

其一是“新世纪中华乐派”的提出反映出一批有历史责任感和使命感的音乐家对于21世纪中国专业音乐文化建设整体走向的深情关注和对于振兴中国音乐的自觉要求。

其二是应当在理论上阐明与时间因素和主体因素之新表述相联系的新特点和新使命，以及对于“新世纪中华乐派”的明确概

---

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003年第8期。

括和清晰阐释；而且这种理论上的自觉，应当比我们的先辈更深入、更清醒，更具说服力，因此也更容易令广大音乐家心悦诚服。

我们在第一点上所获得的印象是强烈而鲜明的，几乎没有人怀疑“新世纪中华乐派”提出者动机和出发点的真诚和振兴中国音乐的良好愿望。在更多人埋头专注于各自的具体工作而对涉及中国音乐整体走向这一类战略性命题不甚关心的当下，“新世纪中华乐派”的提出令我们抬起头来，认清世界大势，放眼未来百年，把自己在具体岗位上的实际努力与远大目标有机联系起来，使得涓涓细流点点滴滴汇聚成潮，自觉融入“新世纪中华乐派”这条河流之中，进而奔流入海。基于这一点，我对此持肯定态度。

在第二点上，我高兴地看到，为着避免先辈们“理论准备不足，还没有想清楚就仓促行事，结果做出的总是‘夹生饭’”的局限，乔建中曾对几个同道提出“经过缜密论证”和“要在理论上下大功夫”的要求[①]。我以为这个要求非常中肯，也非常必要。鉴于“新世纪中华乐派”四个倡议者中有三人都是国内卓有成就的音乐理论家，人们有理由期待他们能够对“新世纪中华乐派”做出比我们的先辈们更充足的理论准备。然而令人颇感惋惜的是，从乔教授这个要求公开发表之日算起，迄今已经三年过去了，我们的期待非但远未成为现实，而且我还要老实不客气地说，根据我的视野所及，“新世纪中华乐派”倡议者们的理论准备，就其深刻度、充分度与清晰度而言，甚至还不及我们的先辈。

是在理论上下工夫不够？还是“新世纪中华乐派”自身存在的先天性局限？至少就目前状况来说，我更倾向于前者。

本文就相关问题所进行的讨论和质疑，其意义就在于从另一侧面把这种理论准备做得更充分、更自觉，更具说服力。

---

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003年第8期。

2. “乐派”概念的内在规定性

我之所以对“新世纪中华乐派”主张持赞成和支持态度，是基于对“乐派”这个概念之内在规定性的通约性理解。根据这个理解，“乐派”通常是指具有一致的美学主张和风格特征、运用相同的音乐语言和技法规范从事写作的音乐创作流派。尽管“乐派”与音乐理论主张、音乐教育体制、音乐表演风格有着程度不等的联系，但“乐派”始终是以作曲家、音乐作品、音乐风格为主要标识的。无论欧洲音乐史上的古典派、浪漫派、民族乐派、印象派和先锋派，还是中国诗词史上的豪放派、婉约派、花间派以及现代朦胧派，都是如此。

在“匠哲雅集”讨论中，“新世纪中华乐派”倡议者并未在通约性理解的意义上使用“乐派”这个概念，而是把它的外延放大，赋予它以“音乐整体走向”的特殊含义，这样，“新世纪中华乐派”就成了“新世纪中华音乐整体走向”。

我不赞成这样理解和使用“乐派”，因为它不符合学术概念的使用规范。如果这也可以接受，那么把“向西方乞灵”自我约定为“向西方音乐求道”之说[①]同样可以成立；如果这样随意解构公共语成为一种学术时尚，那么我敢说，用不了多久，中国音乐学界就无法在通约性基础上进行对话了。我的建议是，倘若“新世纪中华乐派”要表述的主张果真是“新世纪中华音乐的整体走向”，那么就请弃用前者而使用后者，免得引起不必要的误解。

但“新世纪中华乐派”倡议者并未采纳这个建议。这从本次研讨会依然以“新世纪中华乐派”为主题就能看出来。这就给我们的讨论带来困难——我们是在“乐派”这个通约性层面上还是在“音乐整体走向”这个特殊理解的层面上来讨论“新世纪中华

---

① 蔡仲德：《出路在于“向西方乞灵”》，《人民音乐》1999年第6期。

乐派”呢？为着不使我们的讨论陷入“两个层面，各自表述”的尴尬境地，本文不得不在随时往来于两个层面之间方面多花笔墨，以便让这场讨论成为能够与之共语的真正具有沟通效能的对话。

3．“新世纪中华乐派”的美学特征

据《四人谈》披露，金湘曾在那份提纲中提出了“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成。这应该是一份极为宝贵的文献，对于我们正确理解和认识“新世纪中华乐派”有莫大助益。也许是我孤陋寡闻，至今还没有看到这个提纲。本文所谈论的“新世纪中华乐派”的美学特征，也是在“匠哲雅集”上从金湘发言透露的零星信息中捕捉来的，只能说“窥得一斑，未见全豹”。因此，对“新世纪中华乐派”之美学特征的较全面的评论，只有待到这个提纲公开发表之后方能进行。

针对他在那次发言中把“空、虚、散、含、离”当作“新世纪中华乐派”的哲学基础和美学特征，我曾明确表示过不同意见[①]。如今我依然认为，这个“五字真言”主要是道家思想，而中国传统音乐美学历来是儒、释、道并存互补，其内涵之博大精深，绝非“五字真言”所能概括和穷尽；况且在民间音乐中还有另一种美学传统，这就是自由率性、大胆真诚、直白外露、热烈狂放、生动活泼、形神兼备，这些恐怕也是“五字真言”所难以概括。即便是纯器乐作品，在强调其标题性的同时凸现其造型性也是一个不同忽视的美学传统。例如打击乐合奏《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》，唢呐独奏曲《百鸟朝凤》，以及20世纪专业创作中的二胡独奏曲《空山鸟语》和《寒鸦戏水》，其中的造型性因素非常显豁。这种造型性，不仅为西方美学所不屑，同时也与道家美学大异其趣。

---

① 李岩：《走出西方？超越西方——大家再谈“新世纪中华乐派”》，《音乐与表演》2006年第4期。

如果“新世纪中华乐派”只与某一群体的作曲家相关，那么将这“五字真言”作为他们的美学特征和创作追求而把儒家美学、佛家美学及民间音乐中的某些美学原则排除在外并无不妥，我也不会在这个问题上置一词；但我们如果把“新世纪中华乐派”规定为“新世纪中华音乐的整体走向”，那么无论在创作实践中还是在理论、教育、表演各领域，割断与上述中国传统音乐美学的血脉联系，不觉得有“遗珠之憾”和“以偏概全”之嫌么？

4．“新世纪中华乐派”的风格特征

谈论“新世纪中华乐派”的哲学基础及美学特征之类“形而上”命题，最终还是要落到这个乐派的风格特征、音乐形态、技术手段等“形而下”的地面上来。

我很赞成金湘教授将这一切用“技术构成”这个词来概括。但无论将“新世纪中华乐派”理解为“乐派”也好、理解为“整体走向”也罢，“新世纪中华乐派”的倡议者们所憧憬的“21世纪中国音乐创作的风格特征究竟为何”这个问题总是回避不了的——“新世纪中华乐派”在技术构成方面到底有哪些特征？有哪些不同于中国传统音乐、西方艺术音乐及20世纪以来中国专业音乐创作的新的表征和新的手段？由于我没有读到金湘那份提纲中关于“技术构成”的论述，关于这方面的疑问就更多。故而在“匠哲雅集”讨论中，我曾就中国民间多声与西方多声、中国民族调式与西方大小调、中国传统曲式与西方曲式等问题就教于金湘及赵宋光诸人，但我得到的答复却只是“只要理念上认同‘新世纪中华乐派’，任何技术手段都是可用的”。这个答复之所以不能令我满意，不光因为它笼统得等于没说，而且这样描述“新世纪中华乐派”的音乐形态和风格面貌，必然使这个“乐派”失去了赖以生存和发展的至关重要的生命线——它的“新世纪”特性、“中华”特性和“乐派”特性，也就是它区别于别一国家、

别一民族、别一流派在音乐形态上的基本识别标志。

即便像“五字真言”这类高度抽象物，也要体现在具体的音乐形态中，或者说是从无限生动的音乐形态中抽取出来的，否则，它便成了没有物质外壳可供依附的空中漂浮物；倘若“新世纪中华乐派”或“新世纪中华音乐的整体走向”在音乐形态和技术构成方面竟然没有属于自己的独特表征，没有鲜明可感的、能被同行指认和把握的音乐风格特点，那么这种纯粹观念形态的东西几近于空谈，对于促进当代音乐创作很难发挥其实际意义。

这使我想起了朱践耳关于“先经营，后挂牌”、“先实践，干实事”的主张①。“新世纪中华乐派”倡议者如果只对理念认同感兴趣，而对其技术构成却缺乏具体构想，那么，又怎能消除人们对“先挂牌，后经营”的忧虑呢？

二、关于“走出西方”之说

《四人谈》对“走出西方”有概略的阐述，而谢嘉幸教授的《走出西方》一文则对这个提法作了全面而详尽的专题论证。两者详略虽有不同，但有一点却是确定无疑的，即《四人谈》的其他三位作者都认同谢嘉幸的“走出西方”理念，并把它写入《四人谈》中，使之成为“新世纪中华乐派”的主要理论支点。

如果说，我对“新世纪中华乐派”在“乐派”这个概念的通约性理解前提下抱有保留的赞成态度，那么我对这个“走出西方”理念则持强烈质疑的立场。其理由一如下述。

1.“走出西方”的来历初探

我对“走出西方”提法的来历知之极少，手头仅有《四人

① 朱践耳：《致金湘》，《人民音乐》2004年第1期。

谈》及谢嘉幸《走出西方》两文可作根据。据谢文透露，他的这个说法是以旅居海外的华人作曲家陈其钢的“走出现代音乐传统”① 以及有海外留学经历的瞿小松的“走出西方阴影”② 为根据的。谢文说，这两位作曲家是在经历了与西方音乐“零距离接触”之后才得出了这个结论。

如果我的中文理解力还算差强人意的话，我觉得谢文把“走出现代音乐传统”与“走出西方阴影”直接转换成“走出西方”，在逻辑上是否存在把原来的特称判断偷换成全称判断的嫌疑？在中文的一般理解上，前两者所要“走出”的对象都是具体的和特指的，即“现代音乐传统”和“西方阴影”，而经谢文一番删繁就简工夫之后，对象的具体性和特指性荡然无存，变成了泛指的“西方”。这样一来，“走出现代音乐传统”、“走出西方阴影”与“走出西方”这三个在概念之间在外延及其适用范围上的重大区别被一笔抹杀了。因此，这样的概念转换，既有悖于两位作曲家的原意，也在文字表述上缺乏应有的规范。在我看来，如此笼而统之地提“走出西方”，必然为各种误解和争论埋下了种子。

“走出西方”是“新世纪中华乐派”的一个标志性理念。但这个理念的提出者在它的字面意义之外又附加了许多解释性说明和限定性内容，例如“不否定百年来学习西方的成绩”以及“新世纪还要继续学习西方”之类。但这些解释和说明并不是“走出西方”理念的必然内涵，而是为了修补这个理念在内涵上的漏洞，掩饰它自身具有的某种强烈倾向性而附加上去的。因此，在这个理念与附加的诸多解释之间，既不具逻辑同一性，内涵也相互矛盾。

有鉴于此，参与“匠哲雅集”讨论者建议用“超越西方”代

---

① 陈其钢：《走出现代音乐传统》，宋瑾整理，《中国音乐年鉴》1996卷第63—66页。

② 徐璐：《走出西方阴影——瞿小松在首都师范大学音乐系讲学综述》，《人民音乐》2003年第5期。

替“走出西方”。我认为在更为科学的提法出现之前，这也不失为一个比较妥帖的临时替代方案。

2.“走出西方”与“走出传统”

在“匠哲雅集”讨论中，三位倡议者针对我的质疑，把“走出西方”解释为“对西方音乐进得去，出得来”。这个说法听来倒也可通，但转念一想，问题便随之而来——

既然“新世纪中华乐派”强调对西方音乐“进得去，出得来”，那么对中国音乐传统或传统音乐应取何种态度？我看同样也应该是“进得去，出得来”。以我对“新世纪中华乐派”倡议者们一贯理论倾向的了解，他们绝不可能偏执到公然主张对中国传统音乐“进得去，出不来”的程度，否则这个新世纪新乐派的“新”字也就无从说起了。由此我认为，“新世纪中华乐派”对待西方音乐和中国传统音乐的正确方针，应当是将两个“进得去，出得来”并提——即：既要提“走出西方”，也要提“走出传统”，两者不可偏废。

将本应并提的两个口号而最终舍一取一，在这一取一舍之间，到底说明什么问题？依我看首先是暴露出其中的逻辑矛盾，其次是透见出“新世纪中华乐派”倡议者在对待西方音乐与中国传统音乐问题上的两种不同态度。

3.“走出西方”的历史判读

谢嘉幸教授为了给他的“走出西方”理念提供历史依据，将其笔触探入20世纪初，对“五四新文化运动”进行历史判读。可惜，我们从中看到了太多的误判和误读。

谢文用了相当的篇幅涉足到政治领域，并且得出诸如“将专制社会体制等同于中国传统文化，并企图以彻底摧毁中国传统文化来实现社会的现代化，却南辕北辙，导致百年中国陷入专制与暴力交替循环的怪圈”之类政治结论，对此，我非但颇不以为

然，而且认为这种企图用大而化之方法将极其复杂的政治问题和历史问题“一言以蔽之”从而得出简单化、片面化和极端化结论的研究态度和学风是要不得的。因此，除了点明我的上述立场之外，不想在这些问题上再置一词，还是将笔墨集中在音乐和文化问题的讨论上。

谢文断言：

五四运动的最大问题，是将封建专制当成中国文化传统的全部，从而全面贬低、否定进而全面反叛传统。

进而做出如下推论：

世纪初国人对社会专制体制反叛——导致对传统文化反叛——再导致对传统音乐反叛。

关于“五四运动”的历史成就与局限，近来国内思想界论家蜂起、众说纷纭。谢教授只取其中一家之说作为的立论根据，可见他对此说情有独钟。不过，被指责为“五四运动”之“最大问题”者，是所谓“将封建专制当作中国传统文化的全部”。请问：此论到底是出于何人之口？这种思想在“五四运动”中究竟有多大影响？是否代表了当时思想界的主流倾向？谢文虽没有明说，但它笼而统之把这种认识强加到“世纪初国人”的头上，好像这种思想居然成了“五四运动”时期举国一致的思潮。此类概括，把少数人泛化为全体国人、把局部性观点泛化为整体性观点，不但包含逻辑错误，而且也以偏概全、于史乏据，具有主观臆测的成分，学风上也不可取。

关于传统文化与封建专制的关系，谢文引用别人的话，说“传统是不利于维持正统的意识形态的，也是不利于进行彻底的全权统治的”①。这个论断未免离谱太甚。请问：“君君臣臣父父

---

① 秋风：《传统、自由与启蒙的陷阱》，见谢嘉幸：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》之尾注32、33。

子子”、“皇权神授”、“三纲五常”以及“存天理，灭人欲”、“女人裹足”、“贞女烈妇”之类，难道不是传统文化么？它们究竟有利于还是“不利于”封建专制进行“彻底的全权统治”？仅用这个极为简单的发问，就足以把这个离谱之说彻底颠覆。

令我感到特别不解的是，谢文作者既然对不分青红皂白一概反传统义愤填膺，却为何重蹈其“非此即彼”思维模式的覆辙，反过来又不分青红皂白地对传统大唱赞歌呢？

至于认定“五四”时期的音乐先贤们“反叛传统音乐”、“全面反传统”、“企图彻底摧毁传统文化”，其剑锋所指，不仅是主张“全盘西化”的匪石及主张“中西结合”的萧友梅和刘天华们，而且也株连到了当时力主“复兴国乐”、对引进西乐有“移商换羽”之痛的郑觐文诸人。这种“抡起板斧排头砍去”的黑李逵作风，固然是痛快淋漓之至，但枉成斧下屈魂冤鬼者，却决不止郑觐文诸人。例如，在专业音乐家中对梅兰芳大师唱腔记谱的第一人，正是也被谢文判定为“反叛传统”、一棍子扫倒的刘天华。

谢嘉幸教授读过不少书，他的文章旁征博引，纵横恣肆，令人佩服。但我还想建议他最好了解一下列宁关于两种民族文化的论述，读一读毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》这两篇文章。我倒不是一定要强求他接受列宁和毛泽东的观点，但不知道世界上竟然还有另一种民族文化观存在，总归是学术视野上的一个缺憾。

4.“走出西方”的现实判读

谢文回顾了20世纪以来中国新音乐的发展道路，并将它概括为两次西乐东渐和中国音乐家的两次回应，进而得出结论说：

> 上一世纪整整一百年中国新音乐的发展，是在“走进西方”的这一杆旗帜引领之下完成的。

我以为这样的结论存在严重偏颇。说中国新音乐百年历史有

"走进西方"这面旗帜的引领，完全可以接受，因为它符合事实；但断言百年新音乐实践中只有这面旗帜的引领，中国传统文化和传统音乐在其中没有发挥引领作用，百年来中国音乐家在"走进西方"的同时根本没有"走进传统"，则是不能接受的，因为它不符合事实。铁的事实是：中国作曲家在自觉地"走进西方"的同时也自觉地"走进传统"。当时"新音乐"的代表人物曾志忞、李叔同、萧友梅、黄自等人的国学功底，并不比现在某些学者差多少。否则，那些至今仍令中国听众喜闻乐听的杰出民族化作品的巨量产生就成了不可思议的神话。

令我感到十分不解的是，谢文中曾经有不少文字注意到中国音乐家在"走进传统"方面所做的不懈努力并对其成果取赞赏态度，何以到了得出结论时竟然对之忽略不计，而独独把百年新音乐的创造历程归之于"走进西方""这一杆旗帜"的引领？思之再三，我宁愿相信这是因作者写作时疏忽所致，而决不是出于立论需要，故意突出"走进西方"而不得不将"走进传统"忍痛割爱，以便给"走出西方"提供历史和现实的对立面。

谢文在"历史观症候——西化等于现代化"这个小标题下，论证了现实音乐生活中人们普遍把"西方化"等于"现代化"的现象。但它仅仅举出近期中央电视台主持人关于用摇滚风格演绎民歌《下四川》一段话作为孤例之后，就大发感慨道："可见西方音乐，甚至是西方的通俗音乐等于'现代音乐'的概念是如此深入人心，"并从中引出下列判断：

问题不在于能否用摇滚来演唱民歌，而在于西方通俗音乐中的摇滚音乐，成为了现代的标志，而民歌本身却被当成是非现代的音乐了。

这种对于现实音乐生活的判读和推理存在着诸多理解误区及逻辑混乱。

首先，仅从那位主持人"现在我们再来听听用现代（居注：

黑体为原文所加）方法演绎的《下四川》这首民歌”这句话里无法得出“‘西方化’等于‘现代化’”这个结论——谁都知道，主持人所说的“现代”一词只是一个时间概念，与“现代化”处于不同层面；将“现代”等于“现代化”，这种判读本身就不合汉语规范。

其次，若想论证“‘西方化’等于‘现代化’”这种历史观症候的学理错误，有一件事是非做不可的，即证明这种论点是一种普遍性的客观存在而不是作者为了论证需要而给自己竖起来的“靶子”；而证明其的确存在而普遍的最有力途径是从当代音乐家的现有言论和文献中寻找典型例证。普通公众的言论、特别像中央电视台主持人这种“现场脱口秀”，随意性和偶然性很大，非严谨之学术表述也，不足为凭。故而我希望，这场讨论是学术讨论，我们的论点必须是以文献、史料为支撑的学术性论据。

再次，谢文对“民歌本身却被当成是非现代的音乐”颇为不屑，并把它拿来作为“‘西方化’等于‘现代化’”这种历史观症候的表征之一加以批驳。我翻来覆去咀嚼此话，却无论如何总是把民歌本身当成“非现代的音乐”，因为它属于老祖宗们的创造，世世代代生命不息流传至今，即便这些宝贵的传统音乐现今依然存活于民间和现实音乐生活之中，也只能称之为“存见的传统音乐”，绝对不能把它归入“现代音乐”之列。

或许是我的历史观出现了“‘西方化’等于‘现代化’”之类“症候”，故而对谢文现实判读中的若干结论仍有不少迷结萦绕于心不能自解，以上所列不过其中一二而已。

5.“走出西方”的阐述矛盾

“走出西方”之整体性、全局性的阐述矛盾，是这个理念的字面意义与提出者赋予它的各种解释和说明之间的矛盾。鉴于这个问题在前文中已经概略讨论过，这里不再重复。除了这对根本

矛盾之外，其他类型的阐述矛盾还有不少，现从谢文择其一二略加评说——

很长时间以来，我们已经潜移默化地接受"西方化"等于"现代化"的认识，习惯于将中西关系等同于古今关系。

断言将"中西关系等同于古今关系"在我们中间已经"潜移默化"地成了"习惯"，事实果真如此吗？对这两种关系，按照中国人的正常理解，前者指的是中国文化和西方文化的关系，后者指的是中国传统文化和现代文化的关系。为此，毛泽东提出"古为今用"、"洋为中用"，成为20世纪下半叶以来中国艺术家处理这两对关系的基本方针，这个方针把两者之间的区别说得清清楚楚，并没有出现谢文所说的这种不良"习惯"。其实，谢文之所以做出如此论断，其逻辑链条是这样的：正因为我们已经接受"西方化等于现代化"，于是"中西关系"之"中"就被当成"古"，"中西关系"之"西"就被当成"今"。这种推理在逻辑上可否成立，不妨日后再作讨论；但不做任何逻辑转换就这样直接推理，颇令人费解。

类似的例子还有不少。如：

西化等于现代化，正是专制等于中国传统文化认识的逻辑延伸，也是其自我论证的又一逻辑怪圈。

"专制等于中国传统文化"怎么成了"西化等于现代化"的逻辑延伸？这里面的确存在某种"逻辑怪圈"，它的名字就叫"自我论证"。很显然，在现今的中国音乐界，到底有几人说过"西化等于现代化"、"专制等于中国传统文化"这样的糊涂话？即便在20世纪早期或许有个别人发过类似极端之言，但从未在中国乐坛上发生过实际影响，在20世纪中叶早就销声匿迹矣，从未成为中国音乐界的世纪性、整体性话语；谢文依然以此为据，实在是为了满足其"自我论证"的需要——先心造一个"幻影"，然后如临大敌，大加攻伐。也许是我的心态有问题，对于

这类看上去言之凿凿、热闹非凡的讨伐，总会有一种唐吉珂德与风车战斗的滑稽感油然而生。

三、以“走出西方”为支撑的“新世纪中华乐派”

建立“新世纪中华乐派”一旦以“走出西方”为前提、为支撑，这个理念自身固有的种种内在矛盾和学理局限，在理论上给“新世纪中华乐派”带来的负面影响是倡议者们所始料不及的，并极大地消解了广大音乐家对其理念的认同度。重要的是，《四人谈》断言，20 世纪中国新音乐的成就是“按西方人的眼光，依照西方文化的标准而获得的”，“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”，这个论断，既把错了脉，也开错了药方。

1.“新世纪中华乐派”与音乐教育

“新世纪中华乐派”把音乐教育当作建立的基础，我对此是赞同的。的确，萧友梅等先辈在引进西方音乐教育体制方面功莫大焉，但也存在不少失误。因此，我并不认为现行的教育制度一片光明，在肯定前人功绩的基础上，修正他们的失误，进行改革和创新，使之符合中华民族伟大复兴这一时代使命的需要，这是当代音乐家义不容辞的责任。

问题是：我们首先要认清这些失误的来龙去脉，正确估价这些失误对当代专业音乐发展的影响，更重要的，是把研究的重点放在如何纠正这些失误，如何对西方音乐教育制度、中国传统音乐教育制度以及 20 世纪以来中国音乐教育制度采取科学分析态度，扬其所长而避其所短，在新世纪建立起更完善、更具中国特色和开放意识的专业音乐教育体制。

这是一项意义重大、困难很多的战略工程和系统工程，涉及

教育理念、课程设置、教材编写、教法改革、师资建设等一系列课题，广及专业音乐教育、师范音乐教育、中小学音乐教育及社会音乐教育等各个层面；正由于它的极为复杂艰巨，光靠一腔激愤和简单地否定历史是解决不了多少实际问题的，需要我们凝神定气、深思熟虑、谋划长远，力戒浮躁、焦灼和夸饰，而且一定要相信，对教育体制的改革与我们同样具有使命感和紧迫感的，在中国音乐界大有人在，我们提出的方案、规划、设想，未必一定是最科学、最完善、最具中国特色和开放意识的，因此需要集思广益，需要平等讨论，需要集全国音乐家之力共同奋斗，不能认为只有我们几个人是“醒狮”，其他芸芸众生仍是“睡狮”，持有这样的心态，就把自己驾了起来，放到一个不很适当的位置上。

在“匠哲雅集”讨论中，我对在作曲课程中增加“旋律学”、在中小学音乐课程中增加地方民间音乐等建议，以及包括黎英海、赵宋光、樊祖荫等人在内的中国音乐家关于民族化和声探索的理论与实践，金湘教授在创作中对于中国特性的追求与梦想，深表赞同，认为像这些为“新世纪中华乐派”添砖加瓦的实际举措，理应多多益善，然后通过一个阶段的创作和教学实践来检验其效果。

但把现行教育制度与建立“新世纪中华乐派”对立起来，断言在现行教育制度中无法绽开“新世纪中华乐派”之花，我看不出这样的结论有多少理论和实践的支撑。我国现行音乐教育制度虽然存在许多弊端，但从这个教育制度中并不必然产生“假洋鬼子”作曲家。纵观整个20世纪中国专业音乐创作，哪一个作曲家、有哪一部作品是“全盘西化”的？从萧友梅、刘天华、黄自、贺绿汀，到金湘本人，都是经过这个现行音乐教育制度长期熏染出来的，我看不出其中有任何人可以称之为“假洋鬼子”，也听不出他们的作品中究竟有哪一部是真正达到了“全盘西化”的境界的。相反的例证倒是不少。例如从少年时期就在这一教育

体制中摸爬滚打的金湘，就被赵宋光赞为“中华乐派的嫡亲传人”，金湘本人对这一评价也欣然接受，并在《四人谈》中称之为“开光”；特别重要的是，如果拿金湘这个“中华乐派的嫡亲传人”作标准来衡量，20世纪中国乐坛上产生出的这类“中华乐派的嫡亲传人”可以数以百计，其中大多数人都与这个音乐教育体制存在血脉联系。

我上面这段话旨在说明，现行音乐教育制度必须要改革，但若简单地、不加分析地把它妖魔化，使之与“新世纪中华乐派”对立起来，不但在学理和事实两方面都说不通，而且在“新世纪中华乐派”实践中必然带来更大的盲目性，把其中最值得珍惜的东西也无端地加以抛弃，造成新的资源浪费。

因此，现行音乐教育制度的确存在“西方标准”和“西方眼光”，甚至可以说这种标准和眼光在专业音乐院校中占据了统治地位，但请不要忽视和忘记，在我们的音乐教育体制中还存在着另一种标准和眼光，这就是中国传统音乐和民族音乐传统，以及扎根于中国作曲家灵魂深处的“中国情结”和“民族化追求”。从萧友梅、黄自、贺绿汀、马思聪、吕骥、李劫夫、安波、马可，到赵沨、吴祖强、桑桐、李西安、樊祖荫，再到现今的王次炤、杨立青诸人，数十年来，中国专业音乐教育界的历代领导人有哪一个不在强化这种“中国标准”和“中国眼光”方面作了力所能及的探索？虽然它在现行教育制度乃至整个文化语境中看似不够强大，但它作为一种自觉的创作意识，却每每在创作实践中左右作曲家的审美趣味和感性目光，支配他的风格取向和技法选择，最终决定其作品的整体面貌——钢琴独奏曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》、歌剧《原野》等作品不正是这样产生出来的么？既然我们在“匠哲雅集”讨论中承认这些作品符合“新世纪中华乐派”的风格标准，说明现行音乐教育制度非但并不必然地成为“新世纪中华乐派”的对立面，而且

也并不单纯只有“西方标准”和“西方眼光”，同时也有“中国标准”和“中国眼光”，以上述作品为代表的20世纪中国专业音乐创作的主流，正是这两种标准、两种眼光综合作用的结晶。

“新世纪中华乐派”倡议者只强调其中的“西方标准”和“西方眼光”，看不到其中的“中国标准”和“中国眼光”，在理论上是片面的，在实践中是有害的，因为它把现行音乐教育制度中一份最可宝贵的遗产忽略了。这个结果，恐怕也是一直打“中国牌”的“新世纪中华乐派”倡议者们所始料不及的。在我看来，其所以如此，实在是因为“走出西方”的理念挡住了他们的视线，所谓“一叶障目，不见森林”，此之谓也；或者换句话说，为了论证“走出西方”的必要性和紧迫性，就把论者需要的“西方标准”和“西方眼光”凸现出来作为论据加以攻伐，而对不利于其立论的“中国标准”和“中国眼光”，则对不住，被搁置一边了。这种有利于己者高高举起、不利于己者轻轻放下、不顾事实只取所需的论证方法和过程，即便单从学术研究和写作规范的角度看，也是不可取的。

总之我以为，“新世纪中华乐派”眼中未来理想音乐教育制度的建设，既不能全盘否定“西方标准”和“西方眼光”的应有位置，更不能无视“中国标准”和“中国眼光”的既有经验和教训，而是要在科学总结以往成败得失的基础上，处理好两者之间的协调关系。

2.“新世纪中华乐派”与音乐理论

“新世纪中华乐派”重视音乐理论建设，我看这是它的亮点之一。在四个倡议者中有三个理论家，另一个虽是作曲家，但一直关注理论问题并多有思考，说明“新世纪中华乐派”在理论建设方面身体力行。

乔建中在《四人谈》中曾经指出，先辈们在处理中西关系上

理论准备不足，因此总是煮成“夹生饭”。这个看法，我基本同意。今天的时代条件与当年有大不同，因此我们有理由期待倡议者们对“新世纪中华乐派”的理论阐发必然比先辈们更高明、更缜密、更具理论说服力，因而更少局限性。然而迄今为止，这种更高明、更缜密的理论非但没有出现，反而提出了一些学理性漏洞更多、说服力更差的理论和观点。例如，把“走出西方”理念当作“新世纪中华乐派”的立足点便是其一。在我看来，这个提法，比起萧友梅当年提出的“国民乐派”理想以及“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”口号来，后者兼顾到中西两个基础，视野开阔、目标明确、措施得当、表述清晰，举凡具有初中以上文化程度的人对此都不至于产生误读。反观作为“新世纪中华乐派”主要理论支点的“走出西方”理念，看似简洁，但内里充满矛盾，即便用长篇论文来加以设定和解释，但越说越糊涂，越说越露怯。“新世纪中华乐派”的理论准备到今天依然停留在这个阶段，又怎能不遭遇风险呢？

我把“新世纪中华乐派”理论建设的重任，寄于金湘那份提纲上。我衷心企盼这份提纲能够成为“新世纪中华乐派”的理论宣言。今后，我不再把它当作金湘个人的思考，而认为它是“新世纪中华乐派”倡议者一致认同的理论纲领，因此四位倡议者有责任、有义务共同参与这个提纲的讨论、起草和定稿，使之具有较为完备的理论形态。鉴于兹事体大，关乎21世纪中国音乐的整体走向，与我们每个人息息相关，我等当然是不会置身事外纯粹作壁上观的，自会在“新世纪中华乐派”的理论建设中担当各自的角色——举凡来参加这次研讨会的专家学者，不论其理论倾向如何，都是出于对这个论题的一腔关爱之情，我们所提供的或赞成、或反对、或质疑的意见，都是从不同方向、不同侧面、不同立场上与四位倡议者构成理论的合力场，都是对“新世纪中华乐派”理论建设的积极参与。

至于说到当代音乐学建设，深层次的话题更多、牵涉面更广，本次会议无暇细谈。但有一点却是确信无疑的，即：只要我们把“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源和技术构成这四大论域真正研究透彻、阐述到位，那就不仅是对“新世纪中华乐派”的理论贡献，而且也是新世纪中国音乐理论建设的一个重大学术建树。

3.“新世纪中华乐派”与中国特性

没有人对“新世纪中华乐派”倡导的中国特性持怀疑态度。可以说，从萧友梅、刘天华以降，近百年来，追求中国专业音乐创作的民族风格、中国气派和中国作风一直是历代中国作曲家不倦实践的核心使命。问题在于，在“新世纪中华乐派”的旗帜下，应当怎样理解和达成这种中国特性？于是就带出了关于“新世纪中华乐派”的历史前提问题。

一个不容置疑的事实是，20 世纪中国专业音乐所走的道路是中西结合、兼容并包，专业音乐创作及其作品中的绝大多数都是这种中西联姻、基因混杂的“混血儿”。早在 19 世纪末到 20 世纪初就订下的这份婚约，不论人们把它视为“包办婚姻”还是“自由恋爱”，抑或干脆认为是西方音乐对于我华夏音乐的“暴力占有”，但在我们身上同时奔腾着中西结合的血液，这是一个不以今人意志为转移的客观存在，你可以喜欢或不喜欢这个跨国婚姻，甚至诅咒它并把这个“混血儿”鄙称为“杂种”，但其人种和基因之不纯已是不争的事实，纵使如来下凡、天使再世也断然无法改变。所以我在“匠哲雅集”上说“孩子既已出生，就无法把它重新塞回母体”。这就是我说的“新世纪中华乐派”的历史前提。

为今之计，我们只能承认这个历史前提，承认近百年来中西结合的音乐现实。在这个历史前提之下，“新世纪中华乐派”所倡导的中国特性应该是何等模样？不是把我们身上的西方基因驱

除干净，也不能把中国特性理解为华夏纯种，而是用科学分析的方法和合理扬弃的态度对待已然存在的中西两种文化基因，在创作、教育、理论、表演各领域都要花一番苦工夫研究百年来的经验教训，该继承的则发扬光大之，该抛弃的则坚决抛弃之，前人未曾提供的中西结合形式则大胆创造之；其中的课题复杂繁难而又深入精微，需要举全国音乐界之力共同切磋和商讨，一起参与实践和探索，决不是我这番简单空洞的说辞或一句“走出西方”就能解决的。

西方工业革命之后，其文化和艺术向非欧国家强势辐射，并与各国本土文化艺术逐渐结合和交融，百余年来产生了各种形态的“复合文化”和“杂交艺术”，这是一个世界性的文化现象，不独中国为然。因此，消除“欧洲文化中心论”的影响，强调各国文化艺术的本土特性，这同样是一股世界性潮流。

但在这个问题上我们一定要小心：消除“欧洲文化中心论”影响并不等于消除西方文化的影响，这两者是绝不能等同的。崇尚“欧洲文化中心论”、一切“以西为高”是一种不健康的文化心态，只有彻底消除这种奴化心态才能确立民族的文化自尊和文化自觉。但经过近百年兼容并包的实践之后，如今西方文化的因子已经成为我国专业音乐创作的一部分。从消极方面说，即便我们想排除，也如拔着头发想离开地球那样断无可能；从积极方面说，西方音乐理论、风格、技法和作品为20世纪我国专业音乐创作提供了另一份滋养，并与我国传统文化养料一起，构成了我国专业音乐艺术生命体的阳光、空气和水，同样地，它也必然成为21世纪中国专业音乐创作必不可少的养料。

因此，“新世纪中华乐派”所强调的“中国特性”，乃是一种中西结合前提下的、具有更高文化自觉和结合形态更和谐更新颖更多样的“中国特性”。由于它深深扎根于博大精深的民族文化传统的沃土，因此是与包括西方国家在内的世界上任何一个国家

的文化具有鲜明区别的“中国特性”；由于它合理地吸收了西方文化的有益养料，因此是与我国传统文化具有鲜明区别的“现代特性”。“新世纪中华乐派”只有将这种“中国特性”和“现代特性”有机结合起来，构成“现代中国特性”，才是当代中国音乐家对于自身历史前提的科学超越，才能有效避免各各执其一端所必然导致的偏颇。举凡在20世纪专业音乐创作中诞生的优秀作品，例如钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《白毛女》、管弦乐《春节序曲》、小提琴协奏曲《梁祝》、长征组歌《红军不怕远征难》、现代京剧《智取威虎山》，以及谭盾的《风雅颂》、瞿小松的《Mong dong》、郭文景的《蜀道难》、叶小钢的《地平线》、金湘的《诗经五首》、王西麟的《第三》、朱践耳的《第十》等等，都在不同程度上体现了这种“现代中国特性”。香港学者刘靖之在其中只听见西方和声和西方曲式而对其中的民族神韵、中国气派充耳不闻倒也罢了，少数大陆音乐家居然也只看见“西方标准”和“西方眼光”而对其中的“中国特性”毫无所感就颇令人惊奇——难道他们所憧憬的，竟是全面皈依传统、把西方因子彻底清除干净的“中国特性”？我不相信他们的主张如此偏激，因此等待进一步澄清。

4.“新世纪中华乐派”与多元语境

我们在新世纪之初提出“新世纪中华乐派”命题，与先辈们当年提出“国民乐派”时的整体文化语境有些近似，但与20世纪50—70年代却大不相同。

“五四运动”前后，在中国近现代史上是一个百家争鸣的时代，各种文化和艺术主张都得到了自己的话语权。蔡元培、萧友梅、刘天华等人所倡导的“中西结合，兼容并包”主张之所以占据主流地位，不是因为他们拥有话语霸权，而是因为他们的主张符合时代需要和中国音乐发展的内在要求，是其理论的强大说服

力使之然。

在20世纪50—70年代，主流意识形态的话语霸权已经确立且愈益强化，那时之提倡“民族化”，那时对“盲目崇洋”、“全盘西化”、“洋奴哲学”、“爬行主义”的批判，不是因为其理论的强大，而是有全部国家机器作后盾，常常政治批判于前，专政措施于后。断言“和声有阶级性”、强迫某些管弦乐队下马等倡导“民族化”的极端言论和极端措施，就发生在这一时期。然而即便在话语霸权达到巅峰、“打倒封资修”甚嚣尘上的“文革”时期，“四人帮”非但没有把西方文化因子清除干净，反而在所谓“样板戏”的实践中提供了“封资修”结合的新的例证。这个现象值得深思，也提醒我们不可再犯理论与实践脱节这类低级错误。

如今到了新世纪，文化语境的多元化已成不争事实，创作自由、张扬个性之类理念也已深入人心。在这种多元语境下提出“新世纪中华乐派”，把它作为一个志同道合的特定音乐家群体的艺术理想、创作信条、行动纲领，我认为很好，也很有意义；但四个倡议者偏要把它泛化为“新世纪中国音乐的整体走向”，在《四人谈》中偏要说它“完全可以当作未来百年中华乐人包括台港澳及海外华人在内的音乐文化发展总目标”，好像非要把全国音乐家都纳入这个大一统的提法中来、共同麕集于“新世纪中华乐派”这面大旗之下不可，这就显出某种王霸之气来。从分寸上说，过犹不及；从策略上看，也操之过急。所以我在“匠哲雅集”上说了如下这段话：

现在是多元化时代，一元化已经过去，即便是党中央提出的口号，在一片赞扬声中，还有各行其是的，更何况我等草民，弱势群体，提出的方案，已经失去普适性与强制性，在这种形势下，提出的口号，要以理服人，我们的理想，要有理论的自洽保障。

在当代多元语境下，“新世纪中华乐派”这个提法要管一百年之久，还想得到全球华人音乐家的衷心认同，大不易也。其中

有两个条件，二者必居其一：一是把当代语境由多元重新退变为一元，动用行政手段以强制推行之；二是在学理上对“新世纪中国音乐的整体走向”作科学、深刻、精彩、鞭辟入里的阐发，用你的理论魅力去掌握人、征服人。

5.“新世纪中华乐派”与创作个性

创作个性之理应得到充分尊重，在现时已无异议。“新世纪中华乐派”倡议者当然也持这种态度。但创作个性十分具体而特别，常常显出倔强和桀骜不驯的品性。如果某一作曲家并不认可“新世纪中华乐派”理念，我们当何以处之？如果某一华人作曲家根本不理会你主张的“中国特性”或“走出西方”，偏要创作没有任何民族识别特征的所谓“世界主义”作品或“全盘西化”的美式作品、英式作品、意式作品、法式作品，我们又将何以处之？不承认他们是中国作曲家或华人作曲家么？

这使我想起柴可夫斯基来。众所周知，老柴并不属于“俄罗斯民族乐派”，在当时的俄罗斯，他被认为是一个更接近西欧浪漫主义风格的作曲家。但俄罗斯音乐界和广大听众依然认为他是本国最杰出的作曲家之一。另一个例子是著名作曲家勋伯格，我们在他的序列音乐的音响结构或本体形态中究竟能够听出多少可识别的“犹太民族特性”？但这一点并不妨碍他成为对20世纪现代音乐创作影响至深至巨的作曲家之一。

我举这些看起来较为极端的例子，并不表明我赞同音乐创作中的世界主义或其他极端现代派，而只是想说明，“新世纪中华乐派”如果只是一部分作曲家的创作理念，那么它与创作个性并不冲突，甚至有助于张扬和发展这种个性；但若要以此框定所有华人作曲家的创作理念和风格，就必然与一部分作曲家的创作理念和创作个性发生牴牾。在当今时代，我们有喜欢或不喜欢某一创作流派或创作风格的自由，谢嘉幸教授也可以在《走出西方》

一文中认为“没有民族文化背景的个性，只能是苍白的个性”，但只要它们确实是严肃的和负责任的创作，就没有权利限制乃至取消它们的生存与发展。正是在这一点上，我与谢文所持的立场是一致的。可惜，它把“走出西方”不适当地提高到“宏大叙事”层面，正是这个理念之必然遭遇风险的根本原因。

四、结论和建议

总而言之，我对“新世纪中华乐派”和“走出西方”，提出如下结论和建议：

1. 调整坐标，缩短战线

所谓“调整坐标”，就是在“新世纪中华乐派”提出之初，不要把它过分泛化，不要把它的坐标定位于“新世纪中国音乐的整体走向”，而只从“乐派”这个概念通约性理解的基础上来框定其内涵和外延。这样做的好处是：减小“宏大叙事”容易遭遇的风险，争取尽可能多的同盟军和支持者，也更有利于吸引真正的志同道合者加入这个队伍。

所谓“缩短战线”，就是不要把架子拉得太大，暂不要求创作、教育、理论、表演四个方面齐头并进，首先从我们力所能及的创作、理论和表演入手，进行“新世纪中华乐派”的探索和实践，争取能够在不太长的时间内拿出令人信服的成果。而教育体制问题，涉及范围太广，问题太过复杂，非我等个人之力所能及也，不妨发挥“新世纪中华乐派”四个倡议者的学术研究优势，教育理论先行，把现行教育体制的弊端、改革的必要性、改革基本理念与方法、具体做法和建议论清说透，然后确定试点，逐步推行。

2. 三个“继承与超越”，同时并提

在专业音乐领域必须将“继承”与“超越”并提——“继

承”是“超越”的基础，“超越”是“继承”的目标；既然我们当前所面临的是中国传统音乐、西方专业音乐和20世纪中国新音乐这三个传统，那么“新世纪中华乐派”对待它们的态度理应是三个“继承并超越”同时并提，即：

“继承并超越西方专业音乐传统”，以创造不同于洋人的新世纪中华音乐；

“继承并超越中国古代及民间音乐传统”，以创造不同于古人的新世纪中华音乐；

“继承并超越百年来的我国新音乐传统”，以创造不同于前人的新世纪中华音乐。

“新世纪中华乐派”要体现出自身不同于洋人、古人和前人的新的性质和特点，就必须将三个“继承并超越”同时把它当作自身的一面旗帜明确地亮出来。有意无意地遗漏掉其中任何一个“继承并超越”，就必然使我们的理论坐标和感性目光发生偏斜，甚至有可能导致与“新世纪中华乐派”预定目标南辕北辙的结果。我们要想既不做巴赫、贝多芬和勋伯格的“干儿子”和“干孙子”，也不做民族传统、新音乐传统的“败家子”和“守财奴”，必须同时实现这三个“继承与超越”，才能鲜明地亮出属于当代中国音乐家的旗帜，才能创造出无愧于我们伟大时代和民族自觉的新世纪中华民族的新音乐。

3. 狠抓理论，夯实基础

就目前阶段而言，我认为当务之急是狠抓理论研究，下苦工夫把“新世纪中华乐派”的理论基础扎深夯实。要对已有的历史判读、现实判读、学理基础、表述逻辑等等重新进行严格审视，该坚持者坚持，该修正者修正，该深化者深化，该放弃者放弃，力争使我们的理论阐述目光深邃，胸怀阔大，持论科学，论据坚挺。在这一点上，只要我们坚持一切从“新世纪中华乐派”的未

来建设出发，朋友和同行间的交流、商榷与辩驳均与个人恩怨及世俗名利种种并无关涉，因此大可以虚怀若谷、从善如流的态度待之；即便对方之说一无是处，或可据理驳之，或可平心论之，也可一笑了之，千万不要动了真肝火。

4. 确定基地，立足实干

“新世纪中华乐派”需要科学全面的理论阐发，但更需要目标明确、行动果断的实干精神。既然这个主张的四个提出者中有两个都在中国音乐学院，另两位也已退休，无具体俗务缠身，而本次研讨会也由中国音乐学院发起召开，因此建议，“新世纪中华乐派”不妨以中国音乐学院为其实验基地，把相关理论研究、创作实践、表演探索和教育改革落到实处。

这样做的好处是：有一个基地作依托，“新世纪中华乐派”就超越了无根据地作战的“游击战”阶段而进入了正规的“阵地战”；就等于孩子找到母亲，得到关怀和照料，就不再是到处漂泊的闲云野鹤，而是有了一个属于自己的“巢”；而中国音乐学院向来重视传统，也具开放意识，在这方面聚集了大量的理论、创作和表演人才，能为“新世纪中华乐派”的实验提供创作、理论、教学和表演方面的丰厚资源；由于有了可靠的组织保障，“新世纪中华乐派”几个倡议者就不必为许多行政事务所累，能够集中精力于创作探索和理论研究，把这两个更带根本性的问题抓好落实。

以上就是我对“新世纪中华乐派”及“走出西方”的粗浅思考和评论。其中谬误一定不少，一些话也说得不很中听，但自问用心不坏，态度还算端正。

凡此种种，敬请批评指正。

原载《中国音乐学》2007年第2期

“产业化”困境中的两难抉择与科学思维

——关于高等音乐教育及文艺体制改革的理论思考

新时期改革开放的进程，在经历了1989—1992年的大迂回大曲折之后，以邓小平“南巡讲话”为标志，重新踏上建设社会主义市场经济的康庄大道。到了新世纪，社会主义市场经济的理念和影响已经深入到社会生活的各个领域，深刻地改变着中国人民的政治生活、经济生活和精神文化生活。

在市场经济条件下，我国音乐艺术各领域面临着前所未有的新问题和新情况。为了以新的理念和姿态把握机遇、迎接挑战，在专业音乐教育界和专业文艺表演团体中，对旧有体制厉行改革，创造各种适应市场经济环境和要求的新体制，以图我国音乐文化建设的更大繁荣和发展，中国音乐家进行了多方面的探索；有关专业音乐教育体制和文艺表演团体体制改革的理论与实践以及由此引起的不同意见的争论，成为新世纪音乐思潮的一个重要亮点。

第一节　市场经济与专业音乐教育体制改革

新中国成立以来，我国专业音乐教育有了巨大的发展，成就辉煌，为新中国音乐文化建设的伟大事业做出了不可磨灭的贡献。

新时期的改革开放国策不仅使我国专业音乐教育获得了前所

未有的繁荣，无论在高层次专业人才培养、师资队伍建设、教材教法建设方面还是在音乐创作和学术研究方面都实现了举世瞩目的历史性跨越，而且也极大地拓宽了我们的国际视野，使中国音乐家终于有机会看清了当今世界专业音乐教育的现实态势和未来走向。

正是在这样的国际背景下，专业音乐教育体制的改革以及由此而提出的一系列理论观念与实践方案，才以令人惊异的规模和速度摆放在人们的面前，才以更加令人惊异的形式把改革的紧迫性、问题的复杂性、任务的艰巨性进一步显现出来。

在新世纪的最初几年，我国专业音乐教育的整体状况是机遇与挑战并存，成就与问题同在，改革与混乱共生；有志于音乐教育改革的音乐家们理论与实践互动，对中国专业音乐教育体制改革的历史、现状和未来的理论思考，更多地是以行动和实践的方式而不是以理论文本的方式体现出来。因此，从不同的改革方案和实际做法中透见其不同的思路，从不同的思路中梳理出不同的教育观念和理论倾向，将之上升到思潮层面来进行研究和评估，便是本课题的任务。

1. 市场经济与音乐教育观念的转变

处在新旧世纪转换的当口，置身于由社会主义计划经济向社会主义市场经济战略转轨的时代大潮之中，作为上层建筑的我国高等音乐教育，面临着十分严峻的挑战。随着中国加入 WTO 步伐的加快，我国教育领域必将面对极为酷烈的国际竞争。而建设伟大社会主义强国的战略任务，使得教育理念和体制的改革创新成为不可避免。中共中央制定的“科教兴国”战略，将教育事业的改革与创新置于关系到国家前途、民族未来的历史高度；从中央到地方各级人民政府，均加大了对于教育事业的资金投入，并采取得力措施，提高人民教师的社会地位，逐步改善其工作条件

和生活条件。

忠诚于教育事业的广大音乐教育家们深感任重而道远，面临如此崇高而艰巨的历史使命，未敢丝毫懈怠，激发起巨大的创造热情，在各个专业音乐院校内乃至整个音乐界，一场意义深远的教育理念讨论和体制改革尝试正在稳步地进行着。

在整个音乐界或专业音乐教育界，几乎没有人认为自20世纪20—30年代逐渐确立起来的现行专业音乐教育体制是十全十美的和无需改革的。特别是全国解放之后，在社会主义计划经济体制下，国家对专业音乐教育采取大包大揽政策，尽管在许多方面体现出社会主义制度特有的优越性，但其弊端也尽显无遗。

关于教育理念的大讨论，首先集中在人才培养目标、专业音乐院校的办学模式、课程设置、教材教法改革等基本问题上。

许多音乐家指出，在以往的高等音乐院校中，强调培养有较高专业技能的音乐专门人才固然是必要的和正确的，但在具体实现这一目标时，却发生了“我国专业音乐教育的专业从来分得很细、又分得很早（有的学器乐的学生从小学起就选定了专业），加之在整个教学过程中，偏科教学问题突出，学生的知识面很窄”[①]，难以适应当代社会多元发展的需要。这种现象不仅在专业音乐院校中非常普遍而严重，甚至也对师范音乐教育产生了深刻影响。许多师范院校中的音乐系离开了音乐师资培养的正确轨道而去片面追求人才的高精尖，导致偏科教学的倾向同样突出；许多学生毕业后，对急速变化中的当代中小学音乐教育感到力有不逮，难以适应。而专业音乐家和音乐教师自身综合素质偏低的弱点，也必然影响到当代音乐的创作、表演、研究向更高层次发展，同时对整个国民音乐素质的提高带来消极后果。

---

① 谢功成：《谈音乐师范的师范特色》，载《中国当代学校音乐教育文选》第97页，上海教育出版社2000年1月上海出版。

我国专业音乐教育体制，自蔡元培、萧友梅创办“上海国立音乐院”起，尽管当时在课程设置上也考虑到了我国的特点，将国乐列为专业课及在校学生的必修课，但因时代和认识的局限，在整体上还是基本仿照欧美体制；新中国成立之后，又借鉴了苏联的高等专业音乐教学模式和经验，并大大加强了中国传统音乐和民间音乐在教学中的比重，增设了一系列相关专业，逐步建立起师资、教材、教法成龙配套的、具有中国特点的新体制，在中国专业音乐教育史上曾发挥了重要的不可取代的作用。但在当代市场经济条件下，已经无法适应当代世界潮流，参与益发剧烈的国际人才竞争和市场竞争。因此，对现行教育体制实行大幅度改革是大势所趋、不可避免，否则，我们将永远落在欧美先进国家之后。

音乐理论界和音乐教育界在20世纪中国专业音乐教育道路的历史回顾及其经验教训的总结和评价、关于21世纪改革之路和发展战略的设计等重大问题上还存在严重分歧，各种观点之间的争论仍在激烈进行中，但有一点却是确定无疑的，这就是：认为现行模式一切皆好，即便略有小疵，作些微调即可，无需大的改革——这种以成绩掩盖问题，用过去硬套未来的看法与做法，毫无出路；将20世纪中国音乐教育的历史和成就全盘加以否定，认为都是“全盘西化”的产物，只有将其中的西方影响排除干净，在中国传统文化的基础上另起炉灶——这种以问题否定成绩、用祖法塑造未来的看法和做法，同样也是死路一条。

在这场关于教育理念和体制改革的大讨论中，越来越多的有识之士逐渐在下列问题上达成共识：当前我国高等专业音乐教育改革的方向，只能是在继续借鉴欧美先进教育理念、体制和方法的基础上，科学分析过去数十年的历史经验并加以必要扬弃，放出全球眼光，看清未来潮流，广采博收于古今中外，强化中国特色，加强母语文化教学，提高学生的综合素质，以增强其社会适

应性和市场竞争力，培养面向21世纪的新型专门人才。

为此，自90年代以来，许多高等音乐院校均在不同领域进行着深化改革和体制创新的探索与实践，例如关于院校后勤社会化、精简行政机构的探索，关于教师竞争上岗、改革收入分配制度和职称评聘制度的探索，关于优化教育资源配置、面向社会、拓宽办学思路与渠道、建立成人教育、远程教育、联合社会力量办学的探索，关于扩大招生规模、改革入学考试制度、建立学分制的探索，关于根据社会需要调整专业和课程设置、加强教材建设、利用高科技手段改进教学管理和教学手段的探索，关于进一步完善附小、附中、专科及学士、硕士、博士等不同教育层次及其互相衔接的探索，关于加强教学与科研的互动关系的探索，等等。这些探索与实践尽管目前尚无太多成熟经验可言，但都给当代高等音乐教育带来了无限生机，取得了比较明显的成果，促进了当代专业音乐教育的发展。

2. 专业音乐教育产业化的理论与实践

“教育产业化”概念的引进和实施发生在20世纪末和21世纪初。尽管关于“教育产业化”的理论与实践才经历了短短几年，但它对我国专业音乐教育所产生的实际影响却比人们当初预料的要大得多，也深刻得多。

从理论上说，把教育看成是一个市场、一个产业，在市场经济高度发达的欧美国家不仅是基本的教育理念之一，也是一种由来已久的惯常做法。改革开放以来的20多年间，中国学生的留学风潮持续威猛，导致人才和教育投资的大量外流；新世纪以来，欧美国家著名院校又纷纷来我国招生，不惜降低入学门槛，千方百计吸引我国生源和家长的教育投资。这一切均使我们已经非常真切地感受到了这种教育市场产业化竞争的巨大压力。

在中国这样一个欠发达而又人口众多的国家办高等教育，继续采取以往那种全部由国家包下来的办法已被实践证明是行不通的；而改革开放又使人民群众的经济收入水平有较大幅度的提高，普遍有能力在子女接受高等教育问题上投入相应的资金。因此，收取学费以弥补国家教育投入的不足，无论是对国家、对学生及其家长还是对学校，都是有利的、必要的和可行的。同时，由于我国的计划生育政策，21 世纪最初 10 年将是我国的高等教育人口的高峰期，无论从提高国民整体素质的长远战略计，还是从缓解就业压力、建设和谐社会的当前目标计，扩大办学规模和招生规模都是刻不容缓之要务。

关键的问题是，就我国专业音乐教育而言，到底应该如何认识教育产业化，如何在体制改革实践中科学把握产业化的尺度和标准？

事实上，在“教育产业化”理念的深刻影响下，出现了许多极不正常的现象：

一些高等音乐院校盲目扩大办学规模和招生规模，在硬件建设上过度投资，不顾高等音乐教育的特殊规律，又不注重教材教法的改革创新，师资队伍严重不足，不得不在课堂教学中敷衍了事，在表演类专业教学中大量减少个别课的课时量，甚至取消个别课教学，一律以多人小课乃至数十人、上百人的大课代之，从而导致教学秩序大乱，教学质量急速下降。

一些非艺术类、甚至非文科类的高等院校把艺术教育视为一块人皆可食的大蛋糕，力图在音乐教育市场上分得一杯羹、占住一只脚，在不具备基本办学条件的情况下开设音乐院系或专业，实际上与 1958 年教育大跃进时代搞的那一套“边筹备、边招生、边办学”办法庶几近之，师资素质参差不齐，课程设置全无科学布局、因人设事，课堂教学随心所欲，其教学水平之差可想而知，在教育市场混乱无序的竞争中又平添了几分混乱。

受经济利益驱使，一些高校和教师急功近利，乱收费现象十分严重，考试和招生工作中腐败案例也时有揭露，一些音乐院校教师（特别是极少数在表演类专业领域内素有声名的著名教授）对私人学生的教学尽心尽力、却对在编正式学生敷衍了事，甚至出现如不按“业内行情”另外支付高额课时费就不给学生上课这样的怪现象。

尽管上述不良现象并不都是“教育产业化”口号的必然结果，但两者之间却存在着不可否认的内在联系。因此，许多学者都对“教育产业化”口号提出了尖锐的批评，认为它是造成新世纪音乐教育质量大滑坡、教师精神素质大滑坡的主因。

3. 两难抉择下的政策调整

高等音乐教育的严重滑坡引起社会的广泛重视。2005 年上半年，国家教育部负责人正式表示，不再笼统提“教育产业化”的口号，并着手对“教育产业化”的实践后果进行必要的治理和整顿，盲目扩招、乱收费现象严重的单位和做法受到公开批评，考试与招生工作中典型腐败案件也屡被揭露，高等音乐教育领域内竞相摆摊摊、抢地盘之类无序竞争、恶性竞争势头也得到一定程度的遏制。

然而，几年来“教育产业化”所造成的教学秩序混乱、教学质量滑坡的恶果已是既成事实，并将沿着它自己的惯性继续向前发展，局面一时难有根本改观，许多院校在未来一个时期内仍要吞下这杯自酿的苦酒并为之埋单，巨额贷款的压力、毕业生就业的压力、完善师资队伍提升教学质量的压力，必将使一些此前不顾后果盲目扩招的院校喘不过气来。

更为关键的是，21 世纪高等音乐教育的改革与发展面临着多重矛盾迸发的局面：

一是高等教育人口峰值、巨大生源的急切升学需求与目前有

限的教育设施、落后的教育理念、严重短缺的师资队伍之间的尖锐矛盾，也就是高等教育的供不应求的矛盾，解决这一矛盾的有效途径，只能是扩大招生规模、拓宽办学渠道；

二是一旦高教人口峰值过后，无需几年，上述矛盾又以相反的供大于求的方式再次尖锐起来，即：经历了短暂扩张之后的高教结构布局又将面临生源逐年萎缩、造成教育资源严重浪费的尴尬，解决这一矛盾的有效途径，是兼顾当前的扩招需求与未来的生源萎缩趋势，进行高教结构和科学规划与布局，把当前的扩张严格控制在适度范围内；

三是扩大招生规模与毕业生就业的尖锐矛盾，实际上是高等音乐教育盲目扩招与社会人才市场对音乐专门人才有限需求之间的尖锐矛盾，于是就形成这样一个因果循环链：盲目扩招的必然结果是考生艺术质量的下降，考生质量的下降和教师素质的下降势必导致教学质量的下降，这两种结果也势必导致和毕业生整体素质的下降，同时也意味着毕业生就业能力的下降和就业机会的下降。尽管如今高等音乐教育不再承受毕业生分配和就业的压力，但高等音乐教育与社会人才需求之间这种严重的不相适应，必将极大地损害高等音乐教育的公信力，使社会和公众对高等音乐教育存在的必要性产生根本性怀疑。

面向21世纪的中国高等音乐教育，担负着为国家、为民族培养和造就高层次专业音乐文化建设人才的光荣使命。在国际乐坛的未来竞争中，最根本、最激烈的竞争是教育的竞争和人才的竞争。面临多重矛盾的当代高等音乐教育，必须在两难困境中进行科学抉择，在改革实践中探索各种可能，在瞻前顾后中冷静把握尺度，不盲从，不自私，不赶浪头，不走极端，不急功近利，不好高骛远，胸怀大志而又脚踏实地，在艰巨复杂的音乐教育改革伟大事业中永远保持探索的激情、清醒的头脑和科学的态度，才能保证音乐教育改革事业沿着健康的方向发展。

第二节　市场经济与专业音乐院团的体制改革

与高等音乐教育体制改革的情形相类似，我国专业音乐院团[①]的体制改革在新时期最初几年便已提上日程。80 年代末，文化部负责人曾经提出过把专业文艺团体一律推向市场且“生死由之”的设想，但未及实际推行便胎死腹中。90 年代以来，专业音乐院团体制改革的话题被重新激活，在各地产生了许多不同的改革尝试，如承包制、联营制、股份制、“托管制”等等，但总的来说，改革力度不大，大多属于小修小补式的举措，对旧有体制的冲击力、解放艺术生产力都未产生全局性影响。

进入新世纪之后，一场自上而下的“文艺体制产业化”浪潮，以前所未有的力度席卷全国文艺界和专业音乐院团，在产业化实践中涌现出不同的体制改革模式和典型，如北京儿童艺术剧院的股份制模式、江苏省演艺集团由事业单位转型为企业单位的国有独资产业化模式等等。这些改革尝试，得到党和国家的高度重视和肯定，但其中也提出了一系列值得探讨的理论与观念问题，其实践后果在音乐界引起较大的震荡与争议。

2005 年春“两会”期间，中央政治局候补委员、国务院副总理吴仪公开表示，笼统提文艺体制改革的产业化方向并不妥当，使这场改革的复杂性和曲折性进一步呈现出来。

从音乐思潮和音乐观念这个角度来审视发生在 21 世纪初的这场文艺体制改革，其中有一些深层次的理论问题是必须加以探讨的。

---

① 这里所说的“专业音乐院团”，指的是公有制性质、由国家拨给人头费和事业费、原本属于“事业单位”的各级院团，不包括私营剧团、承包制剧团和后来改造为股份制的剧团。

1. 文艺体制改革目的论

在计划经济条件下运行了数十年的我国专业音乐表演院团，到了改革开放新时期，其体制上的弊端已经尽显无遗。因此，在市场经济条件下谈论专业院团的体制改革，在专业圈内几乎无人不举双手赞成。但我国旧有文艺体制为什么一定要改革？它基于什么目的、针对哪些弊端、朝着哪个方向去改革？这就不可避免地牵出改革目的论话题来。

有人说，鉴于旧有文艺体制完全采用国家包下来的办法，冗员严重、人浮于事，国家不堪重负，因此必须改革——很显然，这种改革是以消肿、瘦身、减负、甩掉包袱、轻装前进为目的。

有人说，鉴于旧有文艺体制僵固老化，捆绑太严，管得过死，运行不灵，效率低下，不利于文艺的繁荣，因此必须改革——很显然，这种改革是以松绑、搞活、提高效率、繁荣文艺为目的。

有人说，旧有文艺体制缺乏吐故纳新能力，队伍的年龄结构老化，知识结构老化，观念意识老化，专业技能老化，创演机制老化，不能适应新时期文艺发展和群众审美趣味变化的需要，因此必须改革——很显然，这种改革是以年轻化、知识化、时尚化为目的。

有人说，旧有文艺体制强调艺术生产和艺术作品思想性第一、艺术性第二而根本否认商品性，重宣传重教育而轻娱乐，重生产而轻销售，投入大而产出小，或者干脆是只投入而无产出，把文艺市场办成一个赔钱赚不来吆喝的亏本买卖，因此必须改革——很显然，这种改革是以强调文艺的商品属性、彰显文艺的娱乐功能、挖掘文艺的商业潜力、把文艺市场办成一个新的经济增长点为目的。

毫无疑问，上述这些改革的目的论和它们所针对的种种弊端

都是现实的，准确的，从整体上也符合市场经济条件下文艺生存发展的内在要求；但它们的共同局限是视角单一、着眼点单一。如果仅仅把某个单一视角当作改革的目的，就会使当前文艺体制改革事业偏离正确轨道，必然导致方法单一，结果单一，并不能真正实现当代文艺的大繁荣、大发展的根本目的。例如有些单位的改革就是裁减冗员，实行聘任制，让那些不能适应新形势的艺术家退休或下岗；有些单位的改革就是强调文艺作品的商品性，在艺术生产中把追求票房价值和商业利益当作最终目的；等等。这些改革措施，对于特定单位所追求的特定改革目标来说，可能是卓有成效的，但从国家文艺事业整体繁荣这个根本大局看，却未必是健康的和有利的。例如，一些单位纯粹从减负着眼，即便留下的全是精兵强将，但却在艺术生产这个根本环节上无所事事，结果常常是：队伍精简了，人员待遇提高了，但好作品依然出不来。再如，一些单位着眼于商业利益和票房价值，推出一些娱乐性强、市场行情看好的作品，倒也赚了不少钱，却忽视和冷落了那些不能赚钱的艺术品种，例如交响乐、严肃歌剧、合唱、艺术歌曲和戏曲等传统艺术；至于个别院团为了追求经济效益而媚俗，把一些格调低下、趣味庸俗的作品推向市场，那只是对文艺体制改革的误解乃至亵渎，是更等而下之的。

实际上，旧有文艺体制的根本弊端，在于文艺的生产关系落后、生产力低下，不利于调动广大艺术家的积极性、主动性和创造性，不利于健康文艺生态的形成与发展，与市场经济条件下的新形势、新特点和新要求严重脱节。因此，改革文艺体制及其管理模式以调整文艺的生产关系，调动从业者的积极性、创造性以进一步解放和发展艺术生产力，建设能够适应市场经济新要求的健康文艺生态，多出杰出作品、多出优秀人才、多出两个效益、繁荣文艺市场，以满足人民群众日益增长的精神文化需求，便是这场改革的根本目的。

2．文艺体制改革标准论

由科学的改革目的论必然导出可量化、可操作的改革标准论；也就是说，应用下列这些标准所构成的评价体系，来衡量当前文艺体制改革的得失成败：

（1）创演作品的数量和质量是否切实提高；

（2）有才华的音乐家是否不断涌现；

（3）“两个效益”是否平衡发展；

（4）文艺演出市场是否健康活跃；

（5）广大音乐家在这场体制改革中是否真正得到了实惠；

（6）健康文艺生态是否逐渐形成（下文再谈）。

当然，上述六条标准，是针对全国音乐院团的整体和全局说的；而且，每条标准都还可以进一步细化。具体到特定院团，由于各自承担的专业任务和所处地区不同，自应有不同的侧重和不同的量化指标。但任何成功的改革实践，都不可能偏离这些基本标准。

3．多元时代的音乐生态论

当今市场经济在文化上的体现，就是多元、多样的并存与互补，共同构成一个健康的和谐的平衡发展的文艺生态系统。“文艺生态论”这一理念的提出，当然是借鉴了自然生态的概念和理念。从音乐艺术这个特定角度看，“音乐生态论”的基本理念是：

（1）音乐艺术的系统性概念

把音乐艺术看成是一个完整的大系统；在这个系统内，各个子系统相互联系、彼此依存而又相对独立，有机构成音乐艺术的斑斓世界。根据这一系统性概念，在为专业音乐表演团体的体制改革作战略谋划时，必须兼顾到系统内各个子系统的现实存在和未来发展，不能厚此薄彼，当然更不可顾此失彼。

（2）音乐艺术的多样性概念

音乐艺术的系统性概念，是以它的多样性概念为前提的。正

如生物的多样性是自然界健康生态、文化的多样性是人类文化世界的健康生态一样，音乐艺术的健康生态也必然是多样性的、丰富多彩的。专业音乐表演体制改革的最终结果，是确保、促进这种多样性能够在健康的生态环境中得到协调发展，而不是打破这种生态平衡，甚至使这种多样性遭到破坏。

（3）不同音乐品种的特殊性概念

不同音乐品种之所以能够生存、延续、发展，由其自身的特殊性质、特殊价值、特殊形式所决定；而这种性质、价值、形式的特殊性，恰恰又是音乐艺术系统性和多样性的构成基础。专业音乐表演团体的体制改革，必须肯定并发展所有音乐品种的这种特殊性，而不是抹煞、否定其中的某几种，肯定、发展其中的某几种。例如，在音乐艺术的大系统中，包含着严肃音乐、传统音乐、流行音乐这些不同的音乐品种；在严肃音乐这个子系统中，包含着交响音乐、民族管弦乐、歌剧、舞剧、中西室内乐、合唱、艺术歌曲这些不同品种；在歌剧这个小系统中，包含着探索性歌剧、严肃歌剧、轻歌剧、喜歌剧、通俗轻喜剧、音乐剧这些不同品种。所有这些音乐品种之能够独立存在和发展，是因为它们各各具有特殊的性质、价值和形式；对于生活在市场经济条件下的当代人来说，它们的特殊性质、价值和形式依然具有任何其他音乐品种都无法取代的特殊意义和特殊功能。

（4）不同音乐品种的和谐共处、平衡发展概念

强调音乐艺术的系统性、多样性概念和不同音乐品种的特殊性概念，其最终意义还是落在不同音乐品种的和谐共处、平衡发展上——这是音乐生态论的基本要旨。也就是说，无论是哪一种音乐品种，在市场经济条件下都有存在、发展的理由，它们之间的共存与竞争是健康文化生态生命力的表现。专业音乐表演团体的体制改革的任务，是将这种共存与竞争导向和谐共处、协调发展、共同繁荣的局面，而不是削弱一方、增强另一方

或一方吃掉另一方。

（5）不同音乐品种的分类管理概念

所谓“和谐共处、平衡发展”，并不等于“平均发展”。由于不同音乐品种性质不同，可以按通常理解将它们大致上分为三类：第一类是高雅音乐；第二类是传统音乐；第三类是通俗音乐。或者参照官方目前对专业音乐表演团体的分类法，分为“公益性音乐”和“商业性音乐”两大类。交响乐、中西室内乐、民族管弦乐、探索性歌剧、严肃歌剧、舞剧、艺术歌曲、合唱、传统戏曲、当代戏曲中的严肃剧目、民族民间音乐可归入“公益性音乐”；流行音乐、各种形式的中西轻音乐、通俗歌剧、轻喜歌剧、音乐剧、歌舞剧、当代戏曲中的通俗剧目、民族民间音乐作品的通俗改编版、通俗性影视音乐、一般抒情歌曲、一般歌舞节目可归入“商业性音乐”。对者两类音乐品种，应采取分类管理、区别对待方针。具体说来，对“公益性音乐”，应采取支持、扶植方针，因为它们的审美品质比较高雅，内容与形式也比较艰深，对受众的欣赏水平与素质要求较高，不可能单靠票房就能生存和发展，但它们不仅是国家形象的文化载体，而且代表着一个国家、一个民族文学艺术的整体发展水平。对于“商业性音乐”，则可采取一律推向市场的方针，因为它们本身就是为了适应市场需求而出现而崛起的，市场取向、票房追求、产业化目标是其基本特征之一，具有在文化娱乐市场上存活和竞争的能力。

分类管理的概念不仅适用于不同的音乐品种，而且也应扩展到专业音乐院团。有些院团历来以创演“公益性音乐”为主，如交响乐团、民族管弦乐团、合唱团、歌剧院、舞剧团及各地各剧种的戏曲院团；有些院团自改革开放以来已经逐步调整为以创演“商业性音乐”为主，如歌舞团、轻音乐团等等。对于公益性院团，以扶持方针为主，但也要采取切实措施促使其创演活动在面向市场、赢取票房方面做出积极的努力，并在国家拨款、院团票

房和企业赞助方面制定出一些具体的比例和指标。对于商业性院团，则以推向市场为主，但也要针对其某些艺术生产项目的公益性质，给予一定的政府补贴。

4. 当代艺术生产的“流程论”

专业音乐院团体制改革实践中提出的一个颇具学术性的问题是，在音乐的一度创作、二度创作和市场营销这三个大的环节中，究竟哪一个环节是关键？在这方面，许多思考改革方案、关注改革前途的音乐家提出了不同的答案。概括起来，大致有如下三种：

（1）“首端论”

这一观点认为，在音乐艺术生产诸环节中，一度创作是“首端”，是第一个、也是最为重要的环节，整个艺术生产和营销都是由它发端、由它推动的，因此是音乐艺术的第一生产力和第一推动力，数百年来人类专业音乐史就是以作曲家及其作品为核心的“首端”史；抓住这个“首端”，在提高一度创作的质量和水平上狠下功夫，就等于牵住了音乐生产和营销的“牛鼻子”，表演家才有作品可演，营销家才有产品可推销，否则一切都是空谈。

（2）“中段论”

“中段论者”认为，一度创作固然重要，但二度创作更不可少。如果没有二度创作的创造性演绎，再伟大的作品也不过是一堆毫无生命的音符。二度创作最可宝贵的品质是直接面对受众、面对市场，是连接一度创作与营销的桥梁。综观人类音乐史，欧洲 18 世纪以来以作曲家为中心的时代已成过去，当今的“读图时代”，在音乐艺术领域实际上就是以表演艺术家为中心的时代，亿万追星族景仰崇敬的偶像正是表演家而非作曲家。何况，古今中外的作曲大师们为我们积累了浩如烟海的经典杰作，在当代一度创作拿不出足可与之媲美的、为听众所喜闻乐见的优秀作品的情况下，这一笔宝贵遗产仍可让表演家们有事可做，音乐艺术在

当代音乐演出市场上照样能够有所作为——古典作品的音乐会依然红火，“样板戏”和其他“红色经典”的演出同样热闹非凡，与之恰成对照的，则是当代作曲家的新作品音乐会门可罗雀。这一事实说明，即便在“首端”不到位甚至缺位的情况下，“中段”的作用更显突出。因此，抓住中段，大力发展表演艺术，提高其质量和水平，是当前体制改革的重点。

（3）“终端论”

“终端论者”认为，片面强调一度创作、二度创作的重要性，忽视市场，忽视营销，忽视艺术生产的终端，正是计划经济体制下艺术生产的痼疾。正如物质生产的产品必须经过营销环节才能真正走向市场、产生经济效益一样，文艺生产的产品同样也必须经过营销这个终端才能真正与受众发生现实的审美关系和消费关系，才会产生票房价值，社会效益和经济效益才能得以实现。在市场经济条件下，若没有恰当的营销策略和手段，再好的作品也不可能自动转化为畅销商品，所谓“两个效益”就无从谈起。因此，当前体制改革的重点应抓住“终端”这一环节，在开拓艺术市场、狠抓艺术产品营销上下功夫，培养和造就大批既懂艺术又懂市场的艺术管理人才和营销人才，实现作曲家、表演家中心制向出品人、制作人、经纪人中心制的战略转轨，改革才能真正挠到痒处，见到实效。

（4）“流程论”

“流程论”认为，必须承认，艺术生产是一个完整统一的流程，无论是首端、中段还是终端各环节，都是互相联系、有机衔接、不可分割的整体。尽管上述“首端论”、“中段论”和“终端论”各各有其针对性和合理性，但当前的体制改革必须基于局部而又超于局部，站在“流程论”的全局高度，把艺术生产各环节当作一个完整流程、有机整体来理解，把专业音乐院团的体制改革当作一个包含着不同阶段的系统过程和不同环节的系统工程来

理解，如果简单突出、片面强调其中某一环节而忽视其他环节，进行头痛医头、脚痛医脚的局部性改革，而放弃了对全局性问题的辩证施治，势必导致改革任务的偏斜，最终还是不能达到艺术生产力的真正解放和与市场真正接轨的目标。

毫无疑问，在上述诸论中，“流程论”是一种基于全局观和整体观的辩证思维。如果单单突出“首端”或“中段”，片面强调创作与表演，实际上仍未摆脱“酒香不怕巷子深”的老套子，势必把院团的体制改革依然限制在原有框架内打转转，这样的“改革”，心中无市场，眼中无观众，把艺术生产的“终端”置于无足轻重的地位，因此绝对没有出路。目前全国大多数院团的改革，受“首端论”和“中段论”的影响很深，难有大的作为。但如果单单突出“终端”的作用和地位，片面强调市场、注重营销，却不在吸纳创演人才、鼓励创作新剧目新作品、提高产品的创演质量上面下功夫，结果常常是：由事业单位向企业化方向的转制工作倒是完成了，但人才流失，受观众欢迎的新作品出不来，创演质量上不去，尽管广告吹得唾星四溅，海报贴得铺天盖地，但观众就是不卖账，演出市场照样冷冷清清。只有坚持从全局着眼，把各环节存在的弊端联系起来思考，对改革方案进行整体性谋划，我国专业音乐院团的体制改革才有望走出“头痛医头脚痛医脚”的孤立思维怪圈。

当然，音乐院团体制改革，在整个中国文艺体制改革大局中也只是一个局部，其中有许多问题是并不能仅从音乐院团本身就能获得完满解决的；它在更高层次上是一个更为宏大的系统工程，需要站在另一个全局高度来进行更宏观的思考和谋划。

5. *文化政策思维的方法论批判*

文化政策是官方意志的体现者和政府行政行为的法律依据，具有某种强制性。一项文化政策的出台与实施，常常能够决定文

学艺术的发展方向，当然也同时决定着文艺体制改革的方向。因此，在文化政策的制订实践中，科学的、辩证的思维方法论就显得尤为重要。特别在中国这样一个以马克思主义为指导思想的国度里，坚持用马克思主义的辩证思维来领导文学艺术、制订文化政策，反对各种孤立思维，更是题中应有之义。因为，孤立思维是与辩证思维相对的一种形而上学的思维方法。

实际上，孤立思维、形而上学思维不仅在音乐界、而且在各级文化政策制定者那里同样存在，有时甚至表现得更为严重。因此，从思维方法论层面对之进行批判是必要的。

(1)“马草关系”的逆向思维批判

“要得马儿跑，马儿要吃草”，这在“马草关系”上是正常思维，或曰顺向思维；“又要马儿跑，又要马儿不吃草”，这在“马草关系”上是反常思维，或曰逆向思维。

借用“马草关系”观察文艺，我们发现：过去，文艺曾经是一匹战马，承担着“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的神圣使命，因此，党和政府对马草采取包下来的政策是理所当然的。如今，文艺的功能渐趋多样化，不单单有战马（主旋律艺术），还有名贵珍稀之马（传统艺术），也有在精神文明的园地里耕耘劳作之马（高雅艺术）和供人游乐消遣之马（通俗艺术）。按理说，草料的供应渠道也应随之多样化才对——战马、名贵珍稀之马主要由国家供养，耕耘之马、游乐之马应由其受益者供养。

然而，有一种不分青红皂白“一律推向市场”之说，企图切断国家对于战马、名贵之马和某些耕耘之马的草料。所谓“甩包袱”、“生死由之”的改革方案，就属此类。

从另一个角度看，我国文化政策与西方国家的最大不同，在于强调它的意识形态性，强调其宣传功能、教育功能、认识功能、审美功能和娱乐功能的辩证统一，国家对文艺的评价体系，是主张思想性、艺术性、观赏性“三性统一”，国家依然赋予文

艺以教育人、陶冶人和鼓舞人的神圣使命。在这种情况下，即便按照“谁投资，谁受益”这一市场化原则，也不难从中推演出“谁用马，谁给草”这一正常的“马草关系”。所谓“一律推向市场”、“甩包袱”、“生死由之”诸说，在“马草关系”上就不可避免地陷入了逆向思维的怪圈。

（2）“一刀切”思维批判

具体问题具体分析，不同情况区别对待，是马克思主义的活的灵魂。但“一刀切”思维却另有高招——每见问题、一遇情况，不看对象，不作分析，不讲区别，宝刀一举切出一条杠杠，大笔一挥画出一个界限，尔等只需如此这般、遵照执行便是。这种政策制订中的“一刀切”思维，不顾对象的性质和事物的全部复杂性，用极为简单的方法解决实际问题，因此是一种主观主义的思维方法论，在中国革命史上为害不浅。

这种“一刀切”思维，在音乐院团体制改革实践中也时有所见。如前所述，音乐院团体制改革是一项意义重大的战略工程——往小里说，它关系到千千万万音乐工作者的生计和数以百亿计的国有资产的保值增值，涉及不同音乐品种的特殊性、多样性及其生态平衡，关乎担负不同任务、具有不同历史的众多音乐院团的当下处境和日后生存；往大里说，它决定着中国当代音乐艺术的未来前途和命运，决定着中华民族的音乐文化事业在21世纪的整体面貌以及能否在一个新的水平和层次上参与国际对话与交流。总之，情况复杂，问题多多；从长期计划经济体制下进行这场史无前例的改革，使命无上光荣，任务极为艰巨。作为这场改革的决策者、领导者、参与者和实践者，必须在充分调查研究的基础上，科学论证，深入分析，民主决策。但“一刀切”思维却忽视乃至无视这场改革的高度复杂性和艰巨性，既不瞻前，也不顾后，置艺术规律于不顾，将科学决策放一边，脑门一拍，一项改革政策就此隆重出台，上下左右必须遵照执行，看起来大刀

阔斧、气魄非凡，实际上草率莽撞，遗患无穷。

这种“一刀切”思维，其势甚盛，其害也烈，但就是屡反不绝、绵延至今。

(3)“一窝蜂”思维批判

与“一刀切”思维互为表里者，是“一窝蜂”思维。其特点是：思想上是奴隶主义，凡事不问为什么；行动上是浪头主义，浪头一起一窝蜂。上面说“一抓就灵”，东南西北一拥而上；上面说“一包就灵”，男女老少一哄而起；上面说“一‘切’就灵”，大家都来“举刀便切”；上面说“一‘转’就灵”，大家都来搞转制；某地说“一‘托’就灵”，你“托”我“托”大家“托”。至于为什么要“抓”、“包”、“切”、“转”、“托”？其深层理论确否？其实践后果如何？无人过问，更无人深究。体制改革的根本是体制创新，需要改革者的大智大勇和审时度势、独立思考和深谋远虑、因地制宜和创新思维。而“一窝蜂”思维与之恰成反对，是一种典型的“跟风思维”和“描红思维”，全无主见，专以模仿为能事。在这样的思维模式和思维惯性的支配下，谈何体制改革和体制创新!

(4)“翻烧饼”思维批判

“翻烧饼”思维在我国颇有市场。其特点是：今天刮南风，明天刮北风，昨日说你好，明日说他好，思维没有一贯性，政策缺少连续性，反反复复无定则，颠来倒去穷折腾。在文艺体制改革实践中，某些政策制订者和领导者，在现任和前任之间，这个部门和那个部门之间，各有主张，各行其是，政出多门，朝令夕改，这样翻来覆去地翻烧饼，不仅弄得院团长们疲于奔命、无所适从、不堪其苦，而且把体制改革的局面搞得乱中添乱，导致音乐院团人心涣散，对体制改革信心全无，造成音乐艺术生产力的持续下降。

从现实利益来讲，“翻烧饼”思维实际上是受“政绩思维”

这种官场潜规则驱使，为官一任就要出台新政策，拿出新举措，做出新政绩，开拓新局面，岂能局限在前任政策框架内作茧自缚？从学术层面讲，“翻烧饼”思维的理论根源还是主观主义——总以为自己比别人高明，总以为职位高水平也高，在权力与真理之间划等号，既不虚心学习艺术规律，也不认真研究体制改革中大量理论与实际问题，就匆匆决策、出言成法了。这种缺乏科学依据的政策，是建立在草率否定别人基础上的，也势必被别人所否定；于是，不停地“翻烧饼”便成了一种生生不息、恶性循环的怪圈。

总之，当前我国专业音乐院团的体制改革，已经进入了攻坚战阶段。理论家不能置身事外，应对改革实践中提出的有关思潮和理论问题给予充分的关注。本课题提出了体制改革目的论、标准论、生态论、流程论，并对文化政策思维中的一系列形而上学思维和主观主义思维进行了初步的必要的批判，实际上是职责所在，不吐不快；而我们提出的上述立论正是为了批判这些错误的思维方法论的，尽管不一定准确，也不见得科学，但本着知无不言、言无不尽、言者无罪、闻者足戒的精神，坦率提出来供有关方面参考。

总结我们的基本观点是：专业音乐表演体制改革势在必行，不改革毫无出路。但这场改革必须在科学思想和辩证思维的指导下进行。也正因为如此，就必须反对决策中的各种盲目性和主观主义倾向；否则，这场改革会走大的弯路，甚至面临夭折的危险。

第三节 市场经济与音乐观念的“二次更新”

目前活跃在中国乐坛上的音乐家，绝大多数都是在计划经济环境中生长、成熟起来的一代，他们的音乐观念、审美情趣受计划经济体制的影响极其深广，一时难以摆脱但又必须摆脱；到了市场经济时代，对大量新现象、新问题和新情况一时难以适应但又必须适应。面对市场经济的严峻挑战，我国音乐家不得不面临

音乐观念二次更新的任务。

1978 年以来的改革开放实践曾使中国音乐家经历过一次全面的音乐观念更新。那一次观念更新，需要解决的根本课题是把音乐艺术从左的思想路线的禁锢下解放出来，使音乐艺术回归本位，恢复音乐作为听觉艺术的审美本质，让音乐家具备自己之作为音乐家理应具备的开放胸怀、宏阔视野、全面技术和多元观念。虽然，第一次观念更新也接触到市场经济中的特殊问题，例如在音乐作品商品性问题上就曾引发过激烈的论战，一些盲目追求经济效益的过度商业化倾向也曾遭受到音乐界的强烈批评，但由于当时市场经济的概念尚未在我国政治经济生活中被完整全面地提出来，音乐领域的市场化实践也没有成为音乐生产和音乐生活的主流，因此音乐艺术规律与市场经济规律的矛盾并没有凸现出来。

然而随着社会主义市场经济的概念以及由此引发的一系列政治、经济、文艺体制改革在我国的广泛推行和日益深入人心，特别是文艺体制改革中出现了一系列在计划经济条件下从未碰到过的、完全陌生的新情况和新问题，在广大音乐家中引起诸多困惑和不解。其中一部分问题，已如上述是政策制订者、改革领导者的思维缺陷和决策不当造成的；但也有一部分问题，是音乐家的音乐观念与市场经济观念不相适应造成的。因此，在树立科学的改革目的论、标准论、生态论和思维方法论的同时，也把音乐家第二次观念更新的任务提到了我们面前，其根本课题是解决艺术规律和市场规律的有机衔接问题，建设健康、平衡、协调发展的文艺生态，研究文化娱乐市场和听众审美情趣的变化规律，文化产业的营销机制及其途径和方法，等等。对此，理论家们也有责任研究其中的理论问题，在市场经济条件下尽可能为寻取音乐艺术的生存发展之道提供理论支持。

1. 音乐作品的商品性观念

在过去相当长的时期内，我们一直否认音乐艺术的商品属

性，认为这种商品属性是资本主义商品性音乐所独具的品格。到了新时期之后，在关于通俗音乐的争论中，商品性概念一直论战的焦点所在。一些人甚至认为，承认或追求音乐作品的商品性是黄色下流庸俗低级的流行音乐无节制泛滥的内在动因。但我国通俗音乐在此后 20 年的发展历史证明，商品性与艺术规律并不是水火不容的东西，将两者融合起来、统一起来，不仅是可能的，而且也是现实的。此后，音乐剧在我国兴起，这种新型的舞台综合戏剧样式把商品性、票房价值、商业利润当作自己公开追求的目标，使得人们对音乐作品的商品性概念不再陌生和反感，商品性观念也在人们的音乐观念中占据了应有的位置。

但在人们的传统观念中，除了流行音乐和音乐剧之外，像交响音乐、严肃歌剧、民族管弦乐、中西室内乐、合唱、艺术歌曲这些高雅音乐品种，像戏曲、民歌、民间器乐、民间歌舞音乐、说唱、文人音乐、宗教音乐这些传统音乐品种，是不能用商品性来为之定性、用票房来衡量其价值的。

这种看法和认识，有其合理性，但也存在明显的偏颇。

的确，并不是所有的音乐品种和音乐作品都能用商品性来进行定性的。例如某些探索性的音乐作品，作曲家只以新观念、新技法、新音响的探索为目标，很少把市场、听众和票房因素考虑在内，甚至根本不予考虑。但在市场经济条件下，只要作曲家接受创作委约并取得报酬，只要作曲家将它投入演出并向听众售票，它就成为商品流通中的一件商品，从而具有商品性。连最无商业价值的探索性音乐尚且如此，又遑论原本就有一定票房的其他严肃音乐品种和传统音乐品种了。

否认音乐艺术的商品属性，对于市场经济条件下音乐的生产和流通产生了消极影响。一些音乐家在从事高雅音乐的创演活动时，以高雅为借口，眼中无观众，心中无市场，把原本具有相当市场和票房前景的音乐品种和音乐作品搞得索然寡味；另一些人

则习惯于吃“大锅饭”，长期拿不出受观众欢迎的作品；一些专业音乐院团，以同样的理由多年来在艺术生产上不思进取、碌碌无为；一些剧组，向国家要钱时狮子大开口，但却不考虑观众、不考虑市场、不考虑成本及其回收，不在作品的“三性统一”上下功夫，推出的作品玩弄形式、思想苍白、毫无艺术性，当然更谈不上趣味性和观赏性。这些现象说明，市场观念淡薄、无视观众的倾向在我们队伍中相当严重，这也是原有体制的重要弊端之一。如若听凭这种倾向发展下去，中国当代音乐艺术将难以在市场经济体制下立足。正因为如此，首先要在体制上进行改革，同时，还应在广大音乐家中树立起音乐文化市场、商品性、票房的观念，充分认识观众、市场、票房对于艺术生产的衣食父母地位，是当前音乐观念二次更新的重要任务。

2. 音乐生产的市场性观念

然而，仅仅承认音乐作品的商品性概念是远远不够的。因为，音乐生产是一个包含着一度创作、二度创作、市场营销这三个主要环节的完整流程，因此绝不能把音乐作品的商品性仅仅理解为由市场营销这个环节所承担的任务而与一度创作、二度创作无关。实际上，必须把音乐作品的商品性观念有机地渗透在音乐生产的全过程中，在音乐生产的每一个环节上都必须有商品性意识的自觉而积极的参与——这就是“音乐生产的市场性观念”。

按照音乐生产的市场性观念的要求，了解听众审美趣味及其变化，研究文化娱乐市场的走势与规律，不仅是剧院领导和营销人员的任务，也是作曲家、编剧、导演、表演艺术家必须承担的职责，必须恭恭敬敬向听众学习服务听众、吸引听众的本领与技巧，老老实实向市场学习走向市场、赢得市场的秘诀和要旨，并在一二度创作中把这些本领、技巧、秘诀和要旨化为情节的曲折抓人、旋律的独特动人、形象的生动可人和整体魅力的深切感

人。由此看来，音乐生产的市场性观念不仅仅是观念形态的东西，它更具实践性品格，是一种实践性命题，它必须在创作实践中首先体现出来，然而通过营销环节放到市场上接受检验，并根据市场反馈对作品进行必要的调整和修改，使之更加适应听众和市场的需要——只有如此不断循环往复，我们的市场性观念才能在实践中逐步树立起来。

我们必须清醒地认识到，我国当代音乐家都是在计划经济体制下生长起来并在高等专业音乐院校接受系统的专业训练，因此音乐观念比较传统，对音乐艺术的基本看法大多倾向于超功利的、唯美的“为艺术而艺术”，因此很难接受市场性观念；即便在市场、票房和听众压力下理论上接受了这一观念，一旦进入创作状态，原有的音乐观念和审美趣味就在无形中左右着他的创作意识，就把追求作品的艺术性和形式的新颖完美当成最高任务，而没有或者少有考虑到听众、票房和市场。

这种情形不仅表现在严肃音乐的创作中，甚至在音乐剧、轻歌剧、通俗歌舞剧、一般抒情歌曲、通俗性合唱和轻音乐小品的创作中也有很典型的表现。并不是这些音乐家在理论上和主观上不承认商品性和市场性原则，但囿于原有音乐观念，又不了解观众和市场，于是想当然地以自己的趣味、爱好去揣摩、代替观众的趣味和爱好，结果常常在创演实践中受到观众的冷落和市场的拒斥。近年来出现的一些音乐剧、主题晚会、通俗性交响音乐会，投资不可谓不巨大，制作不可谓不华丽，演出前的广告宣传和推展手段铺天盖地，其营销策略和规模不可谓不市场化，但由于产品本身的内在质量很差，同样经不起市场的检验，最终还是败下阵来。这一情况从另一个侧面说明，仅仅是营销环节的市场化而无创作环节的市场性观念的有效参与，我们的作品就不可能真正走向市场、赢得观众；同时也告诉我们，广大音乐家要真正树立音乐生产的市场性观念，还需要有一个艰难漫长痛苦的过程。

3. 音乐市场的产业化观念

专业音乐的创作和演出及其主要承担者专业音乐院团，不能一般地、笼统地、不加区别地提出产业化的口号，其原因已如前述。但就演出市场而言，不仅应该提出、而且完全能够实现产业化的要求。这在西方发达国家，是一条已被证明了的成功经验；在我国，也有不少类似的实例。例如北京音乐厅和上海大剧院，在长期被认为是不具商业前景和票房价值的交响音乐、严肃歌剧等高雅音乐领域，通过一系列产业化运作手段和多年来的持续努力，开拓出一片较为活跃的市场，培养出一批相对稳定的受众，得到市场的丰厚回报。

但如果把音乐市场的产业化仅仅理解为演出市场的产业化还是远远不够的。音乐市场产业化观念理应包含以下四个不同的层次：

其一，对音乐艺术自身来说，是把音乐生产看作是一个完整流程，因此，音乐创作、音乐表演和演出市场都是构成音乐产业的有机环节，产业化理念应当渗透在其中的每一个环节和每一个从业者之中——这就是我们在上文中所说的“流程论”概念。

其二，从演出市场和商业营销来说，围绕音乐作品及其演出票房这个核心，通过现代文化产业理念和手段的整合与运作，尽一切可能向相关的领域辐射，由此衍生出一系列附属产品（亦称“衍生产品”），自身形成一个产业链，借以实现音乐作品的社会效益与经济效益的最大化——这就是“核心型产业链”概念。

其三，从音乐产业的近关系来说，以音乐产业为依托，尽可能向近邻领域辐射，与演出中介机构、版权中介机构、法律中介机构、广告策划业、猎头公司、演艺培训机构、衍生产品制造销售业、投资公司等等与音乐产业关系紧密的企业结成紧密的合作关系，以形成更大的产业链——这就是“紧密型产业链”概念。

其四，从音乐产业的远关系来说，以音乐产业为依托，尽可

能向远邻领域辐射，与旅游业、餐饮业、航空业、交通业形成更大的产业链，带动这些产业的共同繁荣——这就是“松散型产业链”概念。

以上四个不同层次，构成音乐市场产业化的有机系统和完整观念。其中的一些概念和环节是许多音乐家不熟悉的，有的甚至是全然陌生的。也正因为如此，音乐观念的二次更新任务便显得更加迫切和重要。

4. 市场经济规律与音乐艺术规律

长期以来，正如人们把艺术性与商品性对立起来一样，常常也把音乐艺术规律与市场经济规律看成是两个对立的、互不相容的东西。欧美国家在长达数百年的实践中，较好地解决了这个问题。

诚然，市场经济规律和音乐艺术规律各有各的质的规定性，在某些层面，两者的矛盾是无法调和的——音乐艺术规律以音乐自身的发展创新为最高原则，市场经济规律以追求商业利润的最大化为最高原则；而越是唯美的纯音乐，特别是当代探索性音乐（例如西方的现代主义音乐和我国的“新潮音乐”），其艺术价值与商业价值常常恰成反比。

但也不能由此推导出相反的结论：凡是商业价值越高的音乐，其艺术价值就越低。古今中外大量雅俗共赏的作品在长期的审美实践中以自己强烈的艺术魅力征服亿万受众并赢得丰厚的经济效益的事实，便无可辩驳地证明了，艺术价值与商业价值并非水火不容，而是在某些适宜的条件下可以有效地达到统一。关键是要承认两个前提：一是要承认艺术规律与经济规律之间矛盾的客观性；二是要承认两者在某些条件下具有同一性。不承认前者，就容易把音乐作品这种精神性产品简单地等同于一般的物质性商品，就会在当前的体制改革中否认音乐艺术的特殊性、多样性，犯“一刀切”之类错误；不承认后者，把艺术规律和经济规

律完全对立起来，就会否认当前体制改革的必要性、可行性，不但使某些严肃音乐品种丧失了在当代市场经济条件下生存发展的一切可能，也会窒息那些原本就有巨大商业价值的音乐品种（例如流行音乐、音乐剧等）的市场活力。

承认音乐艺术体裁风格的多样性及其美学品格的多层次性，承认与之相对应的音乐受众审美趣味的差异性以及音乐生活的丰富性和多样化，既是音乐艺术规律的题中应有之义，同样也是实现音乐艺术规律与市场经济规律有机统一、相互衔接的现实基础。在这里，李凌在“文革”前提出的“百货中百客”观点同样适用——所谓“百货”，指的是音乐艺术的健康生态，也即音乐艺术的多样性概念；所谓“百客”，指的是音乐艺术受众的健康生态，也即音乐受众审美情趣的多层次性和审美需求的多方面性概念；所谓“百货中百客”，指的是音乐艺术市场的健康生态，也即卖方应有尽有、买方各取所需、彼此互利双赢、双方各得其所这样一种繁荣局面。

对于当代音乐家来说，市场经济条件下音乐观念的二次更新，既不能单单以树立市场观念和产业化观念来概括，也不能用牺牲音乐艺术规律迎合市场规律和经济规律来实现，而是以尊重艺术规律为前提，以提高音乐作品的艺术品质为核心，在“象牙之塔”和广阔市场的强大合力中力戒各种主观性、片面性的理解和做法，各司其职、各安其位，追求音乐生态的健康平衡，努力拥抱时代，贴近市场，服务受众，创造适宜条件使音乐艺术产生应有的社会效益和经济效益，最终实现音乐艺术与音乐市场的协调发展和全面繁荣。

原载《音乐与表演》2006年第2期

辩证思维与传承发展关系论

在全世界都在热切关注人类非物质文化遗产保护以实现人类文化多样性这个宏观背景之下，南京艺术学院举办这个以“民族音乐的传承与发展”为主题的学术研讨会，目的就是要把关心这一主题的国内专家学者的真知灼见和学术智慧调动起来、集中起来，为当代条件下我国民族音乐文化的保护、传承和发展献计献策，提供科学理论的支持。

在过去相当长的时期内，我们在民族音乐的传承与发展这个问题上出现了许多令人痛心的失误，从而导致一批珍贵音乐文化遗产失传或濒临灭绝的现实危局。在我看来，这些失误之所以能够成为现实，个中的原因固然很复杂，但其主要原因还是在于对民族音乐文化遗产及其传承与发展缺乏科学的认识和正确方针的指引，被一系列似是而非的片面理论占据了主导地位所致。鉴于“民族音乐的传承与发展”是一个关系到民族文化血脉在当代能否得到有效接续的宏大命题，在经历了长期的历史冲刷、社会动荡和人为破坏之后，许多依然存见的传统民族音乐文化已经气息奄奄、朝不虑夕、命悬一线，采取切实的抢救和保护措施也已刻不容缓。为了避免重蹈历史的覆辙，今天的学者在这个问题上头脑一定要清醒，一定不能用新的片面性和盲目性代替往日的片面性和盲目性，一定要坚持辩证思维，正确认识“传承发展关系论”，才能把我们的认识以及相关方针、政策的制定建立在科学理论的基础之上。

对待民族音乐遗产的两种传统

在如何对待民族音乐遗产这个问题上，历史留给我们的记忆有两种：一种是珍爱和保护的传统；一种是鄙夷和破坏的传统。今天我们要科学总结前人的历史经验和教训，必须同时认清这两个传统，不能只讲一个传统、否认另一个传统。

不错，我们的前辈和前辈的前辈，鄙夷、破坏民族音乐文化遗产的现象和事件确实普遍存在，这种传统在我国7000余年的文明史上屡见不鲜。到了近现代，“五四”新文化运动提出打倒“孔家店”，对传统文化采取极端态度，缺乏辩证思维，造成严重危害，其后果令人痛惜。在“文革”中，恰恰是那些满口马克思主义革命词藻、理应最具辩证思维的“四人帮”阴谋集团，提出“破四旧”和“砸烂封资修”，则将这种对传统文化遗产的鄙夷态度登峰造极化，造成人类文化的空前劫难。即便到了新世纪，这种破坏传统的传统又以某些新的形式沉渣泛起——例如，在“挖掘非物质文化遗产”、“弘扬民族优秀文化”等时髦口号之下，各种形式的“保护性破坏”和“开发性破坏”依然在许多地方大行其道。

但我们也不要否认，无论古今，国人对于传统文化的态度还有另一种传统，即珍爱和保护的传统。远的如孔子在当时广泛收集民间音乐编成《诗经》，近的在20世纪50—60年代我国音乐界对全国民间音乐的普查，以及国家投入巨资、集全国音乐界之力编纂而成、被称为“文化长城”的《中国民间音乐集成》及其陆续出版。

今天我们在讲中国人对待自己的民族文化遗产的态度时，观察和思考问题的方法还是要辩证一点，不能只讲一个传统而否认另一个传统——如果只讲前者而否认后者，就不能认清我们在保

护民族音乐文化遗产方面的严峻形势和混乱现状，在如此艰巨的抢救和保护任务面前缺乏应有的痛切感、使命感和紧迫感；好像破坏传统文化的事件从未发生，我们在这方面的历史一片光明。但是，如果只讲后者而否认前者，这首先是对祖宗和前辈功绩的一种非历史主义的不尊重，好像重视和保护传统文化的历史只有到了我们这一辈才开始；同时也必然使我们的认识以及以此为根据指定的方针、政策陷入新的片面性，给音乐类非物质文化遗产的保护事业带来不应有的损失。

民族文化遗产的多类性及其区别对待

民族文化遗产是一个包含多类性文化存在的总范畴，切忌不分青红皂白、笼而统之地一概而论，一定要认识其复杂性和多类性，并在具体对策上分别情况、区别对待。

列宁曾有“两种民族文化”的论述，毛泽东也坚持“民主性精华、封建性糟粕”这样的两分法来观察和对待传统文化。尽管列宁和毛泽东本人在处理本民族文化遗产的实践中也存在若干违背其科学理论的失误，但从学理层面说，这些观点以及其中蕴藏的辩证思想和科学态度，理应成为我们今天处理音乐类非物质文化遗产的总方针和总思路，当然更要竭力避免言行脱节、知行相悖之类现象的再发生。

以我现在的认识，所谓“传统文化遗产”至少可以分为以下几个类别：

其一是“传统文化记忆”。这是一种在历史上曾经存在过、但由于历史发展和社会变革在现实生活中业已失却其生存条件、因而已经消亡或濒临灭绝的传统文化种类。当然，既是“记忆”，就不可能总是令人愉快的，例如古代中国的“缠足”文化、“贞操节烈”观念及“纳妾”制度之类“文化记忆”，常常伴随着血

泪和痛苦；而音乐中的“宫廷音乐”一族，也随着封建王朝的覆灭而成为较为遥远的“文化记忆”。然而即便如此，这些“文化记忆”同样具有某种历史的、文化的和认识的价值，因而值得进行博物馆式的保存。更多的“文化记忆”是某种特定生产方式的产物，一旦这种生产方式随着人类社会制度和生产力的发展而不可逆转地发生改变，其生存条件也就不复存在，它们的消亡必然是同样地不可逆转。例如汉族民间音乐中曾经普遍存在的码头工人搬运号子、船夫号子、打夯号子、车水号子之类，由于现代大机器生产代替了繁重的体力劳动而在现实劳动生活中消失了。相信用不了多久，现在仍存见于部分少数民族地区的舂米歌、背水歌、插秧歌等等也有可能遭遇同样的命运。类似的传统音乐品种，还有汉族地区的某些民俗音乐、礼仪音乐。

对于这类“传统文化记忆”，我们应取的态度是：

首先要认识到这种新陈代谢、生生死死现象在文化演进史上经常发生，是使文化与整个社会进程同步发展、保持文化传统鲜活生命力的一条基本法则，因此一定要顺其自然，在对它们的已然消亡或濒临消亡表示惋惜和无奈的同时，在理论认识上既不可将这种现象归咎于历史发展和社会变革本身，也不能无端指责前人和今人的保护不力。否则，就会不恰当地把文化演进与社会发展人为割裂开来，从而陷入“传统文化绝对主义”的误区。

其次要在实践中积极采取切实措施，对某些已然消亡或濒临消亡的民间音乐品种进行紧急抢救、挖掘、整理，利用现代科技手段完整记录、科学珍存其音响、乐谱、乐器、表演场合与形式等本体形态以及与此相关的所有文献和史料，以为后人学习欣赏、学术研究、创作及教学实践之用的宝贵文化资源，使这类“文化记忆”的血脉以一种特定的变异形式依然当代音乐生活中奔流。在这个问题上，任何借口的不作为和消极态度都是不能原

谅的，都是对民族文化遗产的不恭与不肖。

其二是"传统文化遗存"。这是一种由古人和前人创造的、其生存条件对具体生产方式的依附性较小，在当代民间礼俗及社会文化生活中仍有一定生存空间，但因认识不足或保护不力或人为破坏而生存困难乃至濒临灭绝的传统文化种类。这类"传统文化遗存"，在当代现存的传统音乐中品种和数量最多。不用说，民间音乐中的民歌、戏曲音乐、歌舞音乐、说唱音乐及民间器乐中多数品种（如江南丝竹、广东音乐等），由于较具群众基础，其代表性作品至今仍具有鲜活的生命力而受到一部分群众的喜爱；而其中的文人音乐、宗教音乐，因受其特定性质限制而传承范围较小，生存环境甚为严峻。

对于这类"传统文化遗存"，我们先不忙于对其文化性质、审美价值等作判断，而应当采取各种有效措施，将它们的音乐形态及相关文化资料原样保存下来最为要紧；那些以所谓"发展"和"创新"为名对这些"文化遗存"胡乱篡改、肆意涂鸦的现象和做法必须坚决制止。在此基础上，还要尽一切可能改善这些品种及其从业人员的生存条件，使其在各民族的当代生活中能够自然地传承、不受人为破坏地存活，竭力防止因重视不够、保护不力、政策不当而导致的"非正常死亡"。

其三是"传统文化瑰宝"。这也是由古人所创造、传承历史久远、其生存条件对具体生产方式和生活方式依附性不强、对中华文化具有经典性和标志性价值和意义、受到全社会一定程度的重视和保护、因而在当代音乐生活中仍有较大生存空间的传统文化种类。这类"传统文化瑰宝"，也是我国传统文化遗产中文化价值和审美价值最高、艺术生命力最强的部分，是中华民族对于人类音乐文化总宝库一系列引以为豪的光辉贡献。例如已被联合国教科文组织列为"人类非物质文化遗产名录"的昆曲、古琴音乐、"十二木卡姆"便是；此外，被称为"国剧"的京剧，汉族

各地区有代表性的大剧种（如川剧、秦腔、粤剧、楚剧及汉剧、湘剧、山西梆子、豫剧、闽剧、越剧、黄梅戏、柳琴戏、皮影戏、木偶戏等），及民歌、说唱音乐、歌舞音乐、民间器乐中一部分具有永久魅力、至今仍在当代音乐生活中传唱不绝的经典作品。

对于这一类“传统文化瑰宝”，必须不惜一切代价，动用一切可用的科技手段，对其代表性、经典性的传统剧目或曲目，首先要进行精心采录和原样保存，收集、整理与之相关的乐谱、文献和档案，并为其创造永久性保存的合适条件。与此同时，也应对这些“传统文化瑰宝”的传承责任人（剧团、乐团和相关的艺术家）提出明确的传承任务和目标，提供优裕的传承条件，以确保他们能够高质量地、原汁原味地定期演出经典的传统剧目或曲目，以供当代人学习和欣赏，从中吸取营养，领悟中华文化的深邃精妙；一些濒临失传的传统剧目或曲目，更要趁一些老艺人依然健在时加意挖掘和及时抢救，力避以往之覆辙重蹈，决不允许在我们手中使任何一种仍有可能抢救的传统文化瑰宝遭到灭绝之灾，否则就是犯罪。

当然，我对传统文化多类性的认识仍很粗浅，上述分类及相关阐述也未必妥当，但至少可以说明，运用辩证思维对传统文化进行科学分类，由此分别情况、制定政策、区别对待，在大而化之争说“传统文化”的当下，确有必要且正当其时。

既不做“败家子”，也不当“守财奴”

民族音乐传统和传统音乐是我华夏历代先民的天才创造，是我们的老祖宗对于当代人一笔极为丰厚的文化遗产馈赠。我们常说中华文化博大精深、源远流长，它的一部分物化形态就是千百年血脉流淌至今不绝的传统音乐文化及其多类性载体。

对此，我非常赞同对传统文化必须怀有一颗敬畏之心的观点。因为，面对如此珍贵的文化遗产，当代人若误认为那不过是一些破旧的老古董，形式简陋而落后，与当今之社会生活及审美时尚毫无关系，看不到其中所蕴藏的巨大历史价值、文化价值和审美价值，否认传统文化对于创造当代音乐艺术不可或缺的基础性意义，那就未免浅薄轻狂得过甚了。在现实音乐生活中，这种鄙薄传统文化的风气很盛，无论在创作、表演、教学、理论研究及审美实践诸领域都有很典型的表现，特别在年轻一代音乐人中更为严重。而各级政府的宣传文化主管部门，在保护民族传统文化方面的不作为或乱作为，例如新近出现的“保护性破坏”、“开发性破坏”和“创新性破坏”（即在“保护”、“开发”和“创新”的名义下对传统文化所造成的新型破坏），许多都是在当地政府的主持下发生的；这种对于传统文化的乱作为，实际上加速了许多传统文化种类衰落和灭绝的进程。

老实说，这种对于传统文化遗产的蔑视、轻狂和鄙弃态度，乃是一种最最要不得的“败家子作风”。如果听凭这种作风发展下去而毫无警觉、不思改悔，无需多久，古人留给我们的丰厚文化遗产就会在我们这一代或我们的下一代败落殆尽。那时，我们作为中华民族一员的文化归宿感必将遭到严重削弱，成了生物属性大于文化属性、在整体上灵魂无所归依的一族；那时，我们也势必被前辈和后人唾骂为传统文化的“败家子”。

同坚决反对“败家子作风”一样，我们在对待传统文化遗产问题上也一定要坚决反对“守财奴作风”。因为，传统文化是古人创造的一笔宝贵财富，它对今天的意义和价值，不仅在于高度珍视它、好好保存它、坚决守护它，还在于它为当代人的文化创造提供一种深厚的民族文化根基、丰富多样的传统文化资源、东方人所独具的艺术表达方式和审美眼光，是今天的文化进军出发的基地。如果我们津津乐道于传统文化的博大精深和无比丰厚，

满足于对于传统文化精品的反复把玩与体味，或天天躺在上面睡大觉、尽情享受前人的文化馈赠，忘记了自己的文化使命，不积极从事今天的创造以为中华文化增添新的血肉和光彩，那么，总有一天我们就会把丰厚的文化遗产挥霍一空，最终成为“无财可守”、文化上一无所有的穷光蛋。我相信，如此“守财奴”是任何一个有责任心和创造精神的当代音乐家所不屑为的。

既不当“败家子”，也不当“守财奴”，我们应当接过这份文化遗产，在悉心保存和加意保护的同时，以民族文化遗产为前进基地并从中汲取丰富养料，积极从事当代音乐文化的建设和创造事业，把传统文化遗产发扬光大，让它在我们手中“发家致富”，在中华文化传承史和整个人类文化史上记写属于当代的、同时也是中国人的光辉一页。

我们既是传统文化的守护神，又是它的积极传承者和发展者——这便是当代音乐家必须承担的双重历史使命。

母亲的心跳和我们的心跳

我非常欣赏用“母亲的心跳”来比喻传统文化，特别是用它来比喻传统音乐时，便显得格外形象而生动。的确，今天的我们之所以必须珍存、保护、学习传统音乐，就像孩子常常依偎在母亲的怀中那样去感受她的体温并倾听她的心跳。

同样，我们也可以把传统文化视为“母亲的乳汁”，因为初到这个尘世的每个人，都在不知不觉间接受传统文化乳汁的哺育，并被它所滋养、所熏陶、所润泽、所塑造，也即所谓的“以文化之”，遂渐渐成长为具有文化规定性和认同感的新一代。

从这个意义上说，传统文化是当代人的文化属性之根。

但是，一代人有一代人的心跳和乳汁。正如我们需要倾听母亲的心跳、吮吸母亲的乳汁一样，我们的后代同样需要倾听其母

的心跳、吮吸其母的乳汁。总不能说，母亲无私地哺育和滋养了我们，到了我们这一辈却没有自己的心跳和乳汁来哺育和滋养我们的后代；真到了那时，我们总不能对自己的孩子说："对不起，妈妈没有心跳和乳汁，还是请你聆听祖母的心跳、用祖母的乳汁来滋养你吧"？

文化传统和传统文化代代相继、薪火相传，每一代人在接过前辈的文化薪火的同时必须为之增添新的薪火，使之燃烧更炽，否则，若某一代或某几代人苦于无薪可添，甚至干起釜底抽薪之类勾当，即便祖先创造的传统文化再辉煌、再伟大，其薪火也有熄灭的一天。

人们不是总在说"传统是一条河流"么？中华文化这条洋洋大川已经浩荡奔流了7000余年，其生命力之所以如此顽强，之所以川流不息达于当今，盖因其中的每一时段都融汇了当时人们鲜活的文化创造，为这条河流增添了新的活水，或开凿出新的流脉，否则，这条河流随时都有可能在其漫长流程的某些流段逐渐蒸发，最终走向干涸。

作为当代音乐家，我们承担的任务有二：其一是接过传统的薪火，让其代代相继、传之久远；其二是在中华文化史上打上我们时代的创造印记，谱写属于当代人的新篇章，为中华文化的继续发展增添新的薪火。

可惜，我们在上述两个方面都做得不够好，失误不少，成绩无多，因此都要加强，万不可厚此薄彼，更不能有所偏废。

坚持"传承发展和谐论"

由此牵出传承发展关系论。

今天我们来探讨传统文化的"传承"与"发展"关系问题，表面看是将两者当作一对矛盾提了出来，其实两者之间既有对立

性因素，又有统一性因素。有的学者据此提出了“分则双美，合则两伤”的主张。依我看，这个主张似是而非，因为它在看到两者对立面的同时却未看到其中的统一面，因而将它们之间的对立因素绝对化了。

如前所说，传统文化不但由发展而来，而且必然要发展下去。非物质文化遗产的传承史也就是它的发展史，其变异、演进与更替，实际上都是在传承过程中发生的，因此是文化传承的常态和必然结果。民歌《茉莉花》和民间器乐曲《老八板》的传承流变史便充分证明了这一点，中国戏曲发展史同样也证明了这一点——在这里，传承与发展是统一的。

同时也请不要忘记，传统文化还有另一种传承和发展的方式，这就是在当代专业音乐创作中，运用传统音乐的美学原则、特殊思维方式、表达习惯、本体形态材料（民族调式、旋律音调、节奏形态、乐器音色及曲式结构等），融合西方作曲技法，来揭示现代中国人的精神气质。这样的作品，在当代音乐创作中比比皆是。我们从钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《洪湖赤卫队》、小提琴协奏曲《梁祝》、芭蕾舞剧《白毛女》、朱践耳《第十交响曲（江雪）》等无数作品中，同样能够倾听到中华文化传统、传统文化的“心跳”和当代音乐家的“心跳”——在这里，传承和发展也是统一的。

当代音乐家在如何对待传统文化遗产问题上，事实上存在更注重传承及更注重发展这两种不同的观点和做法。在分工细密的现代社会里，一个传统音乐的专家或其他学者，将传统文化遗产的保护和传承当作值得为之献出终身的事业和职业，因此他强调保护和传承的极端重要性理所当然；但如果将这种重要性强调到对传统文化只能保护不能发展的地步，这就流于片面了。同样地，一个当代作曲家，他是以创造基于传统而又超越传统、借鉴西方而又超越西方、基于生活而又高于生活、反映中华民族当代

精神气质的中国音乐作品为己任的，因此他不能不强调发展，不能不把对传统的发展与创新置于自己工作的首位；但如果将这种发展和创新无限度地泛化到文化遗产保护领域，轻视传统文化、轻视对传统文化遗产的保存与保护工作的紧迫性和重要性，对传统音乐经典在未经充分地、科学地原样保存的情况下滥加篡改、随意涂鸦，这就陷入了与“保护性破坏”、“开发性破坏”相仿佛的“创新性破坏”的现代陷阱，老实说，这种破坏对传统文化的危害性一点也不亚于前两者。

当然，上述两种片面，也仅仅是认识上和做法上的片面，其影响毕竟是相当有限的；况且，某些片面性也有可能包含着某种合理性和深刻性，即所谓“片面的深刻”或“深刻的片面”，而从全面性或片面性中，都有可能生长出甜美的果实。但如果政府宣传文化主管部门的官员或在传统文化遗产保护方面担负某种领导责任的学者持有这类片面性，其影响所及就不仅仅是一个小范围所能承载的了，因为这类片面性认识有可能转化为一种方针政策、一种指导思想、某些行政手段，发展成一种实践偏向，其影响有可能波及全国。要真是那样，其后果很难估计，给传承和发展两方面造成的损失更难弥补。

我在对待传统文化的问题上主张“传承发展和谐论”，主张从事“传承”和从事“发展”的音乐家们在理论上倡导辩证思维，避免过分执于一端而造成的认识和做法上的偏激，在实践中各司其职、各尽所能、分工合作、互相支持，彼此间多几分理解和尊重，少一些指责和埋怨——这番话听上去多属老调重弹、毫无新意，不过是一些“正确的废话”而已，但在一些偏激时髦理论甚为流行的当下，说出我的上述意见和忧虑，意在提醒相关学者表达思想阐发观点时辩证一点，相关领导制定政策时想得周全一点，以便使传统文化的传承和发展事业少走乃至不走弯路。

我真诚希望，日后实践证明，本文所说确是一篇百无一用的废话。

本文系根据作者在江苏“民族音乐的传承与发展研讨会”即兴发言整理补充而成

原载《音乐与表演》2007年第2期

艺术作品中的国家形象

南京艺术学院《艺术作品中的
国家形象》课题组

马克思主义认为，在终极意义上，国家必然消亡。然而在人类历史上，自国家出现直到可见未来，国家一直是国际社会一个历史的和现实的政治、经济、军事和文化存在，以及人类之精神召唤、文化归依、艺术抒咏的诗意家园。因此，当前学术界对于国家概念、国家形象以及艺术作品塑造我国国家形象诸范畴的讨论，是在全球经济一体化、文化多样性这一国际语境下，提高国家软实力，对内增强全民的国家认同感和凝聚力，对外弘扬我国国家形象的现实需要；在这场讨论中，我们提出“中国艺术与艺术中国”这个命题，意在通过中国艺术塑造“艺术中国”，把在当代各类艺术中自觉地艺术地塑造中国形象当作中国艺术家义不容辞的神圣使命，从而以更强烈的国家意识和更精湛的艺术创造，参与到当代中国全面构建国家形象的宏伟任务之中。

艺术作品与国家形象的现实思考

在当前关于全球化语境中世界各国、各民族的文化传统、文化资源、文化个性、文化走向等诸问题的讨论中，有两种意见较有代表性。一种认为，随着全球化所推进的全球经济一体化，世界各民族文化也将相应地趋向同化，甚至认为，由于美国在世界各领域的霸权地位，所谓全球文化的一体化实即美国化；另一种

意见由美国当代学者亨廷顿提出，在他看来，未来世界文化的总体格局应以世界各国的文化冲突为主导特征，并且，这种文化冲突还将愈演愈烈。

对于上述这两种意见，我们的基本立场是，所谓全球文化的一体化，实质昭示的是世界各民族的文化传统、文化资源以及文化个性正在以美国文化为导向的全球化浪潮中迅速地、大面积地流失，而亨廷顿所谓的文化冲突加剧说其实是针对世界各民族文化在全球化浪潮中为维护本民族文化所作的各种努力，站在美国文化的立场上，为美国文化的霸权地位所作的理论辩护并为之出谋划策。也正因为如此，作为有着悠久的历史、正处于发展中国家的中国，如何在全球化语境中保持住自己的文化传统、资源与个性，如何在世界文化的交流与碰撞中彰显和发展自己的文化特色、伸张自己的文化诉求，以及如何在与世界各民族文化平等对话的同时为整个世界文化的建设做出自己应有的贡献等，已经越来越成为中国文学艺术急需研究的关键问题，而有关“艺术作品中的国家形象”的探讨以及“中国艺术与艺术中国”这一命题的提出，也正是中国艺术家从理论和实践两方面对这一问题的积极回应。

一、理论界关于“国家形象”的界定

所谓“国家形象”，自 20 世纪 90 年代以来，理论界已有若干探讨，综合考察各家的学说，关于国家形象的阐述，较早也较有影响的观点是，“国家形象是一个综合体，它是国家的外部公众和内部公众对国家本身、国家行为、国家的各项活动及其成果所给予的总的评价和认定。国家形象具有极大的影响力、凝聚力，是一个国家的整体实力的体现”[①]；在其后的探讨中，认为国

① 管文虎：《国家形象论》［M］. 成都：成都科技大学出版社，2000。

家形象是“国际社会公众对一国相对稳定的总体评价”[①] 的意见比较普遍；另外也有学者认为，构成国家形象的基本要素应包含物质要素、制度要素和精神要素三个方面，所谓物质要素，“是指支撑国家生存和发展的自然物质基础和各种物质要素的总和。其中既包括疆域、人口、自然资源，也包括在此基础上形成的国家的经济、科技、军事实力、体育等综合国力要素”，所谓制度要素“包括国家的经济制度、政治法律制度、文化制度，实行上述制度的各种机构设施以及个体对社会事务的参与形式等”，所谓精神要素“包括民族的文化心理和社会意识两个层面的内容，它是国家形象在国内民众的文化心态及观念形态上的对象化”[②]。

综合上述意见，结合“艺术作品中的国家形象”这一具体论域，我们认为，所谓“国家形象”是指以该国的物质要素（包括自然、地理、民族及物质生产等）、精神要素（包括政体、国防、教育、科学、历史、文化及价值观念等）为内在基础、能引起关于一个国家整体想象的特定的具象符号。

二、国外公众与中国形象

作为备受世界瞩目的东方文明古国和当代发展中国家，我国的国家形象在国外公众心目中已经形成了某些特定的形象符号。

根据不少学者的考察，国外尤其是西方国家对中国形象的认知，经历了一个不断变化的过程。有论者认为，“早期（14 至 16 世纪）英国文学里的中国形象多半是传奇和历史的结合，人们心目中的东方（中国）世界是一个神秘、奇幻、瑰丽的乐土”，17

---

① 杨伟芬：《渗透与互动——广播电视与国际关系》，北京广播学院出版社，2000 年版，第 25 页。

② 张昆：《国家形象传播》，复旦大学出版社，2005 年版，第 182—185 页。

至18世纪，“耶稣会士的中国报道，展现在欧洲人面前的首先是一个令人向往的文明之邦，遂成为启蒙思想家们理想的天堂”。然而就在这一时期，英国作家笔下出现了另一种否定性中国形象，“在他们看来，中国无异于一个野蛮、愚昧、异教的民族”[①]。20世纪90年代以来，国外尤其是西方主流媒体对于中国形象要么缺乏了解，要么就是出于其战略利益需要，有意丑化中国形象。如英国媒体在编辑方针上往往带有浓厚的政治色彩，常常“将中国描绘成落后、缺少民主、腐败成风、问题成堆的国家”[②]，而美国媒体的中国报道也“一直是消极、负面的，还经常用容易引起美国人敌意的标题、词汇或漫画”[③]。

针对西方社会对中国形象的隔膜甚至歪曲，我国学术界也曾从多方面予以批驳并提出过种种认识或设想。如有论者认为，目前对我国的形象定位大致应包括：“1.改革开放的形象；2.社会主义的形象；3.安定团结的形象；4.‘独立自主，不信邪，不怕鬼’的形象；5.爱好和平的形象。”[④] 另有学者指出，“中国国家形象最具代表性的侧面聚焦为‘和平崛起’四个字，这正是中国国家形象塑造的战略目标所在[⑤]”。

国外、特别是西方公众对于中国形象的隔膜和误解，从一个特定侧面强化了通过中国艺术塑造“艺术中国”这一宏大使命的重要性和紧迫性。因为，真正的艺术创造和艺术经典足以超越意识形态偏见及民族、语言和文化隔阂，把一个“艺术中国”的诗

① 葛桂录：《“中国不是中国”：英国文学里的中国形象》，《福建师大学报》2005年第5期。

② 江和平：《英国媒体上的中国形象》，《国际新闻界》1998年第2期。

③ 武曼兮：《试析美国媒体塑造的中国形象及对策思路》，《洛阳师院学报》2005年第4期。

④ 王仲莘：《论邓小平的中国形象观》，《福建论坛》1994年第6期。

⑤ 韩源：《全球化背景下的中国国家形象战略框架》，《当代世界与社会主义》2006年第1期。

意形象袒露在世界人民面前；这样的艺术魅力是不可抗拒的和潜移默化的，在它面前，善良人类对我国国家形象的种种偏见、隔膜和误解之逐渐被感化、被消融、被澄清，犹可期也。

三、塑造国家形象：全球化语境中艺术作品的重大使命

如何在国际上树立良好的中国形象，需要中国政府以及中国社会各阶层在所有的领域做出持续不懈的努力。严格地说，近年来我国对“国家形象塑造”的理论研究与具体操作更多集中于政治、经济、军事和新闻传播领域，而对文学与艺术这两个重要方面则有所忽略。事实上，塑造国家形象，在某种意义上已经成为我国今后的一切文学艺术不可回避的、首要的、长期的使命。

之所以这样说，是因为，自古典中国向现代社会转型，一直到新中国的诞生，近现代知识分子关于中国形象的塑造也曾有过一些言说，比如梁启超在《少年中国说》中就曾提出过“少年中国”的主张。但总的说来，在现代艺术实践中关于“中国形象”的构建实质一直处于自在自为的阶段。即这一阶段的艺术作品虽然也在某种程度上呈现了中国形象，却并没有有意识地追寻国家形象的构建。

形象的清理：既往艺术实践中的国家形象塑造

从古到今数千年来，我国各族人民和艺术家在运用各种艺术形式塑造历史悠久、文化灿烂、民族团结的古代中国形象以及欣欣向荣、生机勃勃、积极进取、勇于创新、和平发展、团结和谐

的现代国家形象方面，表现出巨大的热情和创造天才，涌现大量艺术精品，其成就堪称辉煌。

一、舞台艺术中的国家形象

1．传统舞台艺术经典中的国家形象

由古代先民创造并传承至今的传统舞台艺术经典，例如已被联合国教科文组织列入“人类口头及非物质文化遗产名录”的古琴艺术、昆曲和新疆十二木卡姆，以各自的久远传承历史和辉煌艺术成就而在在世界文化多样性格局中展示了中国“多元一体”传统文化的博大精深及其艺术哲学、表现体系和艺术构造上的鲜明独特性。此外，作为我国国剧的京剧以及具有重要国际影响的川剧、粤剧、豫剧、越剧、黄梅戏、皮影戏、提线木偶等地方剧种，作为我国“国乐”的传统民族器乐，特别是其中的琵琶艺术、二胡艺术、古筝艺术以及江南丝竹和广东音乐等民间器乐合奏艺术，在其本体形态中无不透见出中国文化的精髓，在国际交往中已被当作中国形象的艺术符号。

即便是一首短小的民歌，也会由于它本身的音乐魅力或某种传承的机遇而被赋予了某种国家形象的寓意。例如《茉莉花》，不仅在国内各地广泛流传并有各种不同的变体，而且也被意大利作曲家普契尼用为歌剧《图兰朵》音乐的主要主题而在全世界广为人知，成为“中国”的代名词。同样地，云南民歌《小河淌水》之所以被称为“东方小夜曲”，乃是因为其动人的悠长旋律结构中浸透了“痴情的等待，凄美的思念”这一人类最美好最纯净的情愫而感动了不同时代、不同肤色的人们，并将它与遥远的东方古国联系起来。

2．现代国家以立法形式所确定的国家形象

在现代艺术中现代国家通过立法确定的指代国家的诗词和音

乐，这便是国歌。国歌凝聚了一个国家的政治、历史、文化、宗教、地理诸多特征，是一国之国家理念、民族性格和人文精神的集中表现。与国旗、国徽一样，在国际社会中，国歌是国家识别和国家形象的主要标志；在国内生活中，是民族认同和国家形象的主要标志。

中华人民共和国成立之初，就通过立法形式确定田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》为国歌。从那时起，它那战鼓般的节奏、号角般的音调和铿锵激越的诗情，不但激励全国各族人民居安思危，万众一心地建设社会主义新中国，而且每每回荡于国际交往的各种重大礼仪场合，在世界人民心目中一直是新中国国家形象的重要标志。

3. 现代中国音乐家所创造的国家形象

现代中国音乐家创作的某些经典作品，因其对中华民族精神气质的高度凝练和概括以及令人神往的音乐艺术魅力，而在全国人民中享有崇高的声誉和地位。例如歌曲《歌唱祖国》（王莘词曲）的词情曲意充满对新中国、对五星红旗的由衷赞美和无比自豪，道出了广大人民群众对伟大祖国的热爱，常在国内各种隆重场合被万众咏唱，因此自诞生以来便有“第二国歌”的美誉。

此外，冼星海的《黄河大合唱》、郑律成的《中国人民解放军进行曲》、李焕之编配的合唱《东方红》、吕其明的管弦乐《红旗颂》等，由于它们深刻表现了不同时期中国人民的精神面貌，抒发出全民族内心最深切的情感，因此亦在某种程度上具有国家形象的寓意。

4. 代表当代中国文学艺术整体发展国家水平的舞台艺术作品

更为大量的优秀舞台艺术作品，因其积极的主题内容与较为完美的艺术形式的有机结合达到了当时我国同类艺术体裁的最高境界，不仅受到国内受众的热烈欢迎，而且在文学艺术国际交往

中代表着中国文学艺术整体发展的国家水准，由此而具有某种国家形象的寓意。

这类舞台艺术作品，如贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》、何占豪和陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》、大型音乐舞蹈史诗《东方红》、长征组歌《红军不怕远征难》、钢琴协奏曲《黄河》、陆在易的音乐抒情诗《祖国，我可爱的母亲》、朱践耳的《第十交响乐》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，以及舞蹈《红绸舞》、《荷花舞》、《孔雀舞》，话剧《日出》、《雷雨》、《茶馆》等，京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》以及越剧《梁祝》、豫剧《穆桂英挂帅》、黄梅戏《女驸马》，民族歌剧《白毛女》、《洪湖赤卫队》和《江姐》以及歌舞剧《刘三姐》和严肃歌剧《原野》等等，都从不同侧面把中国人民的斗争和生活化为精湛的代表各个历史时期国家水准的舞台艺术精品，国内外观众在欣赏它们的同时，产生关于中国国家形象的美好联想是再自然不过的事情。

近几年来文化部、财政部施行的“国家舞台艺术精品工程”，实际上也是舞台艺术之国家形象的塑造工程，是通过生动感人的舞台艺术形象在国内国际舞台上展示中国当代文化的创造成果、在全国和世界人民面前树立并强化我国国家形象的重要平台。在近四年的评选中诞生了大批优秀的舞台艺术精品，其中川剧《金子》，话剧《商鞅》、《黄土谣》、《立秋》，越剧《陆游与唐琬》，豫剧《程婴救孤》，桂剧《大儒还乡》，京剧《贞观盛事》，大型原生态歌舞集《云南映象》，舞剧《红梅赞》、《妈勒访天边》、《红河谷》，歌剧《苍原》，以及杂技歌舞《依依山水情》，悬丝傀儡《钦差大臣》等，堪称现阶段各种舞台艺术形式的国家最高水准的杰出代表。相信经过艺术家的精心打磨和市场检验，一定会从中产生能够引起国家形象联想的真正艺术精品。

5. 舞台艺术大师与我国国家形象

20世纪以来，在舞台艺术各领域诞生了一批艺术大师，而京剧大师梅兰芳、话剧大师老舍和曹禺、音乐大师贺绿汀等，则是其中的杰出代表。在这些艺术大师身上，不仅凝聚了中华文化的精髓，体现了我国当代艺术家对人生、对社会、对艺术的深刻思考、独特体悟和精湛的艺术创造力，其艺术造诣、人格魅力代表着各自领域的最高成就，而且，他们的名字和经典作品早已享誉国际、蜚声海外，被视为中国艺术乃至中国国家形象的指代符号，在各国人民心目中常常把他们自然而然地将他们与中国联系起来，并把他们和他们的作品当作了解中国和中国文化的重要窗口。

二、造型艺术中的国家形象

1. 在传统视觉艺术的经典中的挖掘代表现代国家形象的符号

五千多年灿烂的中华文明史创造了许多视觉艺术的经典，它们充分地体现古代中国人民的勤劳和智慧，承传至今，在国际范围内，它们最能引起对中国古代文化的联想和崇敬，同时，也最能起到强化对现代中国国家形象的宣传和认同的作用。事实上，它们已经成为我们民族的文化符号和国家形象的象征。在这方面，中国龙、长城、远古的青铜器、秦代的兵马俑、敦煌壁画中的飞天和天安门等许多艺术作品最具代表性。以中国龙为例，它在“朕即国家”的中国封建社会既是皇权的象征，也是国家形象的象征，它以雄壮威严、腾云驾雾的气势凸现了皇权的至高无上和国家的强大昌盛。但随着社会的发展，中国龙的象征意义也在发生着变化。对当下的我国民主社会和国家体制而言，中国龙原有的政治内涵和政体意义已经消解，取而代之的是它在文化、历史等领域中对现代国家形象的诠释。必须强调的是在对待传统文

化的问题上，我们既不能采取虚无主义的态度，也不能以西方中心论为判断标准。不能因为龙在基督教文化中具有恶的属性，就来否定中国龙形象和内涵中的积极意义。值得注意的是在国际文化交流的过程中，我们不能只会用自己的语言来了解别人的思想，我们更应该借助别人的语言来传播自己的思想。再以天安门为例，天安门无疑是传统建筑艺术中的光辉典范，更因为它是新中国成立的最为重要的历史场所，进而也富有了特殊的政治意义和时代精神，将它作为图案运用在国徽设计中更是在法律上对这一意义和精神的确立。现在，天安门作为新中国的形象在世界范围内可以说是已经深入人心，大凡到过天安门广场的人，无论老少，无论中外，当他们面对这座雄伟壮丽的建筑时，都会对它以及它所代表的国家产生崇敬之情。

2. 专门为确立和打造国家形象而创作的艺术作品

在专门为确立国家形象而创作的艺术作品中，国旗和国徽可以说是最为典型的代表，它们也是国家形象最为集中的表现，其形式与内容都蕴含着一个国家的国家理念、意识形态、社会制度民族性格、历史文化和地理环境等诸多因素。在国际和国内社会中，国旗和国徽是国家识别、国家形象以及民族认同的最主要标志。

人民币也是国家形象在经济领域中的一种体现，它的意义不仅在于货币本身所传递的数字和图像信息，同时也是国民经济的发展、国家经济结构的调整以及金融政策调控的风向标。尤其是改革开放以来，中国的经济得以持续稳定的发展，人民币的在国际经济生活中的知名度以及作用越来越大，中国作为一个负责任的经济大国的地位得以确立和巩固。

2008 年北京奥运会标志——中国印以及申奥标志也是国家形象的一种体现。前者以中国传统艺术中的印章与奥运五环完美组合，后者则将奥运五环作巧妙的变体，使中国古老的传统体育项

目——太极拳融入其中，从而使传统与现代得以结合，使中国与世界得以结合。一枚印章，一个变体，尽显国家形象。

此外，中国旅游标志中的长城和天坛等图案，同样也具有国家形象的寓意。

3. 现代中国美术家所创造的国家形象

在现当代许多的视觉艺术作品中，有一些作品的创作目的是非常明确的，即专门为树立国家形象而创作，最典型的代表即为董希文的《开国大典》。这幅作品以恢宏的气势描绘了新中国成立时的宏大场面，将毛泽东主席宣布中华人民共和国成立这一庄严的历史瞬间定格在画布上，并以写实的手法刻画了开国领袖们的面貌和神采以及广场上的群众游行队伍。整个作品的红色基调也具有象征意义，预示着新中国的欣欣向荣和繁荣昌盛。在这幅作品中，新中国的国家形象不仅在领袖人物身上得以体现，同时在飘扬的彩旗、整齐的游行队伍以及雄伟的天安门城楼等方面也得以充分的体现。同类的作品还包括人民英雄纪念碑以及碑体上的浮雕——焚烧鸦片烟、金田起义、武昌起义、五四爱国运动、五卅运动、八一南昌起义、胜利渡长江和解放全中国。它以纪念在这个国家建立过程中牺牲的民族英雄和人民英雄的方式来显现国家的形象。

在现当代的美术家中，有许多人对祖国和人民怀有深切的热爱，对国家和社会富有高度的责任感，也正因为他们在艺术创作中具有一种高度的政治自觉，使得他们创作的作品具有了积极的社会意义，从而在很大程度上也就蕴含了国家形象的寓意，如徐悲鸿的《奔马》、齐白石的《祖国万岁》、傅抱石、关山月的《江山如此多娇》、刘海粟的《黄山云雾》、李可染的《万山红遍，层林尽染》、陈之佛的《松林鹤寿》、王盛烈的《八女投江》、赵延年的《鲁迅像》、汤小铭的《永不休战》钱松喦的

《锦绣江南鱼米乡》和罗中立的《父亲》等。徐悲鸿的奔马总是蕴含着一种激越向上的精神；而齐白石则用万年青来祝福祖国的生日；傅抱石、关山月、刘海粟、李可染、钱松喦等用饱含深情的画笔来描绘祖国的壮丽河山；王盛烈塑造了八位视死如归的抗联女战士；赵延年和汤小铭则刻画了民族魂——鲁迅的形象；而罗中立精心描绘了一位陕北老农民的形象——吃苦耐劳、坚韧不拔而同时又富有乐观精神。这些作品都从不同的角度，不同的层面反映出了我们的民族精神和国家形象。

影视艺术中的国家形象

1. 现代电影中的国家形象

1911 年的辛亥革命推翻了满清王朝，延续了两千多年的封建帝制终于在古老的中华大地落下了帷幕。然而，经过了晚清以降历次的外侮内乱，缺乏充分的政治与经济准备的中国在进入“现代”之后，依然是一片军阀混战、政体紊乱、经济上积贫积弱、阶级矛盾与民族矛盾空前尖锐的景象，在这其中，五四知识分子的上下求索，中国军民与日本帝国主义的浴血奋战，以及国共两党的逐鹿中原，无疑是其时中国国家形象的主要构成部分。

严格地说，此一阶段文艺实践中的国家形象塑造很大程度上还处于自在自为的状态。然而，这一时期的电影作品虽然并没有在中国应该具有什么样的形象问题上有所建树，但从国家形象的呈现角度看，其在中国当时所拥有的是一个什么样的形象的层面上仍或多或少地有所探索，归纳起来，大致包括这样几个方面：

首先，历史转型之际或趋于解体、或不可避免地发生变故、变化的理想中国家庭形象。从 1905 年到 1931 年，这是中国电影史上的无声片时期，这一时期的代表作主要有张石川、郑正秋导演的《难夫难妻》、根据舞台剧改编的《黑籍冤魂》、根据新闻事

件改编的《阎瑞生》、张石川导演的《孤儿救祖记》，等等。这些影片的主题无疑都与家庭有关，《难夫难妻》批判的是中国封建家庭沿袭了两千多年不合理的婚姻制度：包办婚姻；《黑籍冤魂》在当时有较大的积极意义，因为其不仅控诉了帝国主义的鸦片倾销对中国人民的身心所造成的极大危害，而且深刻地揭示了在影响中国家庭稳定的若干传统因素中又增添了新的“品种”：帝国主义的侵略；《阎瑞生》表面上看似乎与家庭无关，实际上由片中两个主要人物的身份“洋行买办”与“妓女”可以看出，阎瑞生与王莲英都是因为脱离了中国人赖以为依靠的家庭而混迹于对于整个古老中国还很陌生的十里洋场上海滩，才导致其悲剧发生的；至于《孤儿救祖记》所呈示的，则更是无数传统中国家庭内部司空见惯了的财产继承问题。值得注意的是，这些影片无论是对中国人传统的家庭价值的维护（如《黑籍冤魂》、《阎瑞生》、《孤儿救祖记》），还是希冀顺应潮流，改变传统家庭价值之中的不合理部分（如《难夫难妻》），其所推导的，均是一种古典中国社会心理之中的理想家庭形象：和谐、稳定与安康。

第二，时代狂流之中或为了个人的生存、或为了群体的解放、由社会各阶层的挣扎与抗争所构成的既苦难深重又坚韧跋涉的中华民族形象。从1931年到1949年，中国民族经历了历史上“最危险的时刻”。1931年，“九·一八事变”爆发；1932年，“一·二八事变”的枪炮声响起；1937年，卢沟桥事变，中华民族从此走上了长达八年的艰苦卓绝的抗日救亡之路；1945年日本投降，紧接着又是四年炮火纷飞的解放战争。这一时期，可以说是中华民族历史上阶级矛盾、民族矛盾空前尖锐、紧张、激烈的时期。中国古代有句老话，“宁作太平犬，不做乱离人，”而这一时期，可以说就是一个不折不扣的乱世，千百万家庭的平静生活被打破了，被身不由己地卷进了时代的洪流之中，被迫上演了一幕幕令人感伤的人生或社会悲剧。激于时代的感召以及由于30

年代左翼进步人士对电影的介入，本时期的电影主题、题材有了全方位的转换和扩大。由原来对“家庭”的关注扩大到整个社会方方面面、各个阶层的透视，代表作主要有：表现农民阶层的《狂流》、《春蚕》，表现渔民阶层的《渔光曲》，表现手工业阶层的《小玩意》，表现妇女阶层的《三个摩登女性》、《新女性》、《神女》、《姐妹花》、《太太万岁》，表现儿童阶层的《迷途的羔羊》、《三毛流浪记》，表现市民阶层的《城市之夜》、《压岁钱》、《马路天使》、《万家灯火》、《假凤虚凰》、《乌鸦与麻雀》，表现青年知识分子阶层的《桃李劫》、《夜半歌声》、《十字街头》、《一江春水向东流》，等等。这些电影的一个共同特色是，不仅能从一个动荡的大时代背景下去表现形形色色的小人物的喜怒哀乐、悲惨遭遇，而且能通过各式各样的小人物的悲欢离合来反映整个大时代的特征或变迁。此外，虽然在艺术上不一而足，但最能体现出在民族的危亡关头挺身自救、在烈火中重生的中华形象的，无疑是那些表现社会各阶层奋起抗战的影片，如《大路》、《狼山喋血记》、《青年进行曲》、《八百壮士》、《塞上风云》、《中华儿女》、《长空万里》、《风雪太行山》、《八千里路云和月》等。如果说二十年代的中国电影还基本游离于时代的重大主题之外的话，那么，三四十年代的中国电影在关于现代中国的形象刻画方面也许不及同时期的文学细致、深刻，但其基本上可以说用影像的方式较为全面地记录下了那个动荡时代的中华民族的面影，就国家形象的呈现角度而言，其成就应该说可与同时期的文学比肩。

第三，即将消逝的古典中国的形象。费穆导演的《小城之春》，本片的故事发生在经过八年战乱之后的江南的某个破败的小城，故事情节并不复杂，也没有什么大起大落的矛盾，整个三四十年代的阶级矛盾、民族矛盾、人民的苦难、社会环境的险恶等在片中均难觅踪影，因此，本片在当时公映时，曾遭到进步的理论界的批评，然而，到了20世纪的80年代末、90年代初，人

们却像发现了新大陆似的重新发现了《小城之春》，给予了它很高的评价，原因是，人们在《小城之春》中有一个重大的发现，即该片的电影语言完全不同于现代电影史上其它有代表性的电影所运用的语言，具言之，其不仅更多地继承了我国古典文学中抒情传统，而且也由于这一继承，使得本片的电影语言从戏剧性中解放出来，而更多地贴近了电影的本性。对此，我们基本同意，但仍感不足。我们认为，《小城之春》的价值更多地还在于，它之所以在无数中国知识分子的心灵深处激起那么大的反响，根本原因还在于，它为延续了两千多年的古典中国，以及中国现代知识分子心灵深处的古典情怀或古典情结唱了一曲无尽的挽歌。从1911年辛亥革命推翻封建帝制，到1919年五四运动爆发，一个古典的中国已无可避免地迈进了现代社会，其后，又经过八年抗战、将近四年的内战，到了《小城之春》上映的1948年9月，离新中国建立的曙光已不太遥远了，也就是说，一个古典的中国将彻底地从我们的眼前消失了。文学艺术的作用不仅在于展望未来，它也常常凭吊过去，因此，在辞旧迎新的1948年，费穆以《小城之春》为一种即将消失的社会形态或古典中国形像唱一曲无尽的挽歌，也就有了特殊的意义。

2．十七年电影中的国家形象

从1949年中华人民共和国成立，到1966年文化大革命爆发，这段时期，文艺史家一般称作“十七年时期”。根据资料记载，这一时期，新中国一共拍了507部电影。从国家形象塑造的角度看，这一时期呈现在世人面前的中国形象主要包括：

经过历史唯物主义观念重新审视的古典中国形象。代表作有反映历史人物、历史事件的历史片《林则徐》、《甲午风云》、《李时珍》等；反映封建社会古代劳动人民的生活与斗争的“戏曲片”《天仙配》、《梁山伯与祝英台》、《野猪林》、《杨门女将》、

《十五贯》等。在这些影片中展示的古代中国，不再是消极的、颓废的、落后挨打的形象，而是勤劳、善良、智慧、敢于抗击强暴、抗击黑暗势力、抗击一切外侮。

用阶级斗争理念重新审视的“旧中国”形象。代表作主要有反映旧社会人民生活的、根据名著改编的“改编片”：《祝福》、《林家铺子》、《家》、《早春二月》、《我这一辈子》、《白毛女》等。这些影片大多通过那一时代劳动人民的苦难与悲剧揭示旧中国的黑暗，从而从相反的角度向观众揭示着新中国形象的光明。

表现中华民族的脊梁形象。代表作主要有反映红军长征、抗日战争、解放战争的战争片《红色娘子军》、《地道战》、《地雷战》、《南征北战》、《东进序曲》、《回民支队》、《永不消逝的电波》、《红日》、《红旗谱》、《苦菜花》、《烈火中永生》、《林海雪原》、《铁道游击队》、《平原游击队》、《渡江侦察记》、《冰山上的来客》、《柳堡的故事》、《董存瑞》、《刘胡兰》、《小兵张嘎》、《鸡毛信》等；反映抗美援朝战争的战争片《上甘岭》、《英雄儿女》等；反映建国初期我公安干警同潜伏的美蒋特务斗争的“反特片”：《秘密图纸》、《羊城暗哨》、《霓虹灯下的哨兵》、《铁道卫士》等。这些电影塑造了一大批或为了新中国的诞生，或为了保卫新中国而浴血奋战、抛头颅、洒热血的英雄群像如洪常青、江姐、杨子荣、董存瑞、刘胡兰、小兵张嘎、王成等，这些人就是鲁迅先生曾经说过的，“我们从古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民请命的人，有舍身求法的人，……这就是中国的脊梁。”

展示洋溢着乐观主义、集体主义的新中国形象。代表作有反映农村社会主义改造的“农村片”《李双双》、《我们村里的年轻人》、《老兵新传》、《刘巧儿》等；反映社会主义新人新事新面貌新风尚的歌颂片《今天我休息》、《大李、小李和老李》、《满意不满意》等；反映少数民族边疆风情的“风情片”《阿诗玛》、《刘

三姐》、《五朵金花》等。从这些影片中可以看出，虽然当时的物质生活并不富裕，但是“真正站立起来了”的中国人民正以一种饱满的激情、崭新的、公而忘私的精神风貌积极投身到新中国的各条战线的建设之中，从而展现出一种前所未有的质朴、健康、积极、昂扬、向上的国家形象。

3. 新时期以来电影中的国家形象

以 1976 年“四人帮”被粉碎、十年动乱结束为标志，中国进入了一个前所未有的、新的历史发展时期。从 1976 年到 2006 年，这个 30 年，随着科技、经济的发展，中国人的生活方式、价值观念可以说发生了翻天覆地的变化。这一时期的中国电影也可以说是包罗万象、变化多端，在国家形象塑造方面不仅从自在走向了自觉，而且多姿多彩，包括：

理性透视下的文革中的充满动荡的中国形象。代表作有《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《牧马人》、《被爱情遗忘的角落》、《芙蓉镇》、《许茂和他的女儿们》等。这些影片一方面呈现了十年动乱时期整个中华民族陷入了无理性的疯狂盲动之中，社会遭到了巨大的破坏，人民生活也遭逢了各式各样的悲剧；另一方面也表现了劫后余生之后的中华民族理性的复苏，可以说形象地展现了中国国家形象之上的“伤痕”以及伤痕痊愈的过程。

重回五四起跑线，以五四精神重新拼贴的近现代中国形象。主要有《老少爷们上法场》、《城南旧事》、《包氏父子》、《子夜》、《骆驼祥子》、《边城》等。这些作品大多能跳脱出阶级斗争的框架，从人性的、美学的角度展现出一种相对客观的近、现代中国形象。

通过当代农村生活所展现的国家形象。如《老井》、《人生》、《野山》、《被告山杠爷》、《乡音》、《凤凰琴》等。这些影片除展示乡村田园风光的美丽、乡土人情的优美温馨外，也揭示了当代

农村生活与现代文明之间的差距，并从一个侧面反映了中国的国家形象从乡土中国向现代化中国转型的轨迹。

通过当代都市生活所展现的国家形象。如《庐山恋》、《人到中年》、《本命年》、《都市里的村庄》、《顽主》、《红衣少女》、《甲方乙方》、《没完没了》、《一声叹息》、《手机》、《爱情麻辣烫》、《没事偷着乐》等。这些影片所反映的时代背景不同，所言说的问题也不同，但都共同揭示了当代城市生活、观念的演变，在很大程度上成为观众了解中国国家形象的主要窗口。

主旋律影片所构建的中国形象。如《开国大典》、《开天辟地》、《西安事变》、《风雨下钟山》、《南昌起义》、《焦裕禄》、《孔繁森》、《离开雷锋的日子》、《生死抉择》、《张思德》等。这些影片一方面回顾了中国共产党的光辉历程，另一方面则从不同的角度歌颂了中国共产党人在不同的历史时期所创下的丰功伟绩，很大程度上中国作为一个社会主义国家所具有的重要的形象特征就是通过这些影片反映出来的。

第五代导演视野中的“文化中国”形象。以张艺谋、陈凯歌为代表的第五代导演所拍摄的《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《菊豆》、《活着》、《秋菊打官司》、《有话好好说》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》、《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》、《黄土地》、《霸王别姬》、《无极》、《一个和八个》、《黑炮事件》等，不管题材是古典的还是现代的，都能够以一种文化的眼光展示一种“文化中国”的形象。当然，在他们的作品中所呈示的“文化中国”既有积极的，也包含某些消极的因素。

新生代导演所着力构建的民间中国形象。代表作主要有贾樟柯等人的《小武》、《站台》、《任逍遥》、《世界》、《三峡好人》、《苏州河》、《十七岁的单车》等。这些作品大多反映的是边缘生活与边缘人物，从另一个侧面展示着当今中国形象之中的某些不完美、不完善的部分。

4. 电视剧中的国家形象

一般说来，中国的电视连续剧起步于20世纪80年代初期，自80年代中期以后进入稳步增长的阶段。在近30年的发展过程中，中国电视剧可以说产量惊人，并也涌现出一大批思想性、艺术性俱佳的作品。从国家形象塑造的角度考察，中国电视剧在这一阶段所呈现的值得一提的国家形象主要有：

改革开放、经济腾飞的国家形象。代表作主要有《新星》、《人间正道》、《中国制造》、《至高利益》、《绝对权力》、《省委书记》等。这些电视剧大多以中国的经济体制改革为题材，在反映中国经济腾飞的同时，也再现了中国各级政府在改革开放过程中所碰到的问题，以及为解决这些问题所采取的种种积极有效的措施。

法制意识不断普及、法制建设不断深化的国家形象。在大陆的电视剧创作中，警匪题材一直是一个热点，但与香港警匪片不同的是，大陆的警匪电视剧除了展示正义与邪恶的较量之外，更多地还向观众灌输着一种法制意识，从而向世人展现了一个法制正在逐步健全的中国形象，代表作主要有《燕赵刑警》、《大雪无痕.》、《刑警队长》、《中国刑警》、《红蜘蛛》、《中国大案录》、《12·1枪杀大案》、《黑洞》、《黑冰》、《案件追踪》、《绝对控制》、《谁为你作证》等。

在商品经济大潮中坚守中国传统美德的国家形象。如果说根据中国古典四大名著改编的电视剧《红楼梦》、《水浒传》、《三国演义》、《西游记》在对传统中国文化形象的塑造方面并无太大突破的话，那么，90年代初期，一部《渴望》引起了无数中国观众的关注。剧中所塑造的贤妻良母刘慧芳可以说集中国传统美德于一身，她的出现，可以说不仅揭示了中国传统文化、道德中光彩的一面，而且为社会转型时期价值观念纷纷趋于拜金主义或享乐

至上的中国人的头脑上贴了一剂良药。遗憾的是，像这样优秀的弘扬传统美德的电视剧并不多见，这才导致同样以中国人的传统美德为题材的韩国电视剧反馈到中国大陆并流行开来。

当前我国艺术实践中的国家形象塑造策略

在当代艺术中从事国家形象的塑造，通过我们的艺术创作，在当今世界格局中塑造生气勃勃、欣欣向荣的国家形象，既是我们必须承担的一份光荣崇高的政治责任，更是一项严肃艰苦的艺术创造使命。因此，无论是从事艺术创造的艺术家，还是担负艺术生产领导责任的宣传文化主管部门领导者，责任意识和使命意识断不可少。

可惜，少数艺术家和宣传文化主管部门的领导者，在从事艺术生产时却发生了某些值得注意和警惕的不良倾向；正因为这些倾向性问题的存在，不但损害了当代艺术自身，同时也在广大群众和国际社会中损害了我国的国家形象。

一、国家形象塑造中存在的问题

1. 宣传性高于艺术性

标语口号式和概念化倾向，借不同的艺术形式简单地、直白地演绎政治概念，进行干巴巴的、枯燥无味的宣传说教，在许多艺术作品中仍然存在。

而理论评论及某些评奖中的“题材决定论”、“主旋律作品优先论”，把粗制滥造的某些平庸之作吹上天，授予各种奖项，则助长、强化了艺术创作中的这种标语口号式倾向。

为要求艺术创作对某些政治理念的简单配合，一些地方和部门的领导人违反艺术规律瞎指挥的现象有所抬头。例如，南方某

省省委宣传部置交响乐的创作规律于不顾，以高额稿酬相许诺，硬性规定作曲家必须以某几首群众歌曲的音调作为不同乐章的主要主题创作一部交响曲便是典型一例。其结果也可想而知——花了纳税人几十万元巨款创作出来的作品，交响性很差，根本算不得交响曲，在国内音乐界传为笑谈。这样的作品如果登上国际乐坛，必将对我国国家形象产生负面影响。

2．迎合西方眼光

在当前的艺术实践中，一些优秀的艺术作品在各种国际评奖活动中获得了各种各样的奖项，为祖国争得了荣誉，也为西方社会了解中国、了解中国形象作出了巨大的贡献。但是，不可否认，也有一些创作者在创作之初，并没有考虑如何向世界传播中华民族的正面形象，或创造出为中国观众喜闻乐见的作品，而是揣摩西方某些评委的趣味，过分迎合西方的某些理念或价值观念，钟情于揭示中国社会的落后面。如电影中的伪造民俗现象；部分所谓独立创作的DV作品中对社会阴暗面的有意夸大；当前学术界有人明确提出废止“中国龙”形象的主张；另有人将孙悟空的形象处理成西方漫画中的怪兽形象，表面上看似乎是某种创新，而实质上是对中国传统文化资源的糟踏。

3．消解崇高

自20世纪80年代大众文化在中国大陆崛起之后，在所谓“后现代”思潮的推波助澜下，一股消解崇高、媚俗、将娱乐化、游戏化视为创作的最终、最高目标的风气在创作界弥散开来，譬如，文学界就有人公开声称“不谈爱情”、不读鲁迅了；而在电影、电视剧领域，近年来“戏说”成风，许多著名的历史人物如秦始皇、武则天、康熙、乾隆、雍正、慈禧、包拯等等都遭到了不同程度的形象改造，其结果，不仅不能给与观众对这些历史人物的正确认识与评价，而且颠倒了是非，混淆了黑白，在津津乐

道于中国文化中某些应该唾弃的糟粕的同时，整体地回避、遮蔽了一直贯穿于我们民族文化之中的崇高因素；更有甚者，一些编导者或因个人水平的低下，或为了追求所谓的商业性，却打着“创新”旗号，在当前的“红色经典改编热”中，对革命历史题材也“戏说”起来，如《林海雪原》竟然胡编乱造杨子荣与座山雕的女儿谈恋爱，这无疑是对红色经典、对英雄人物的亵渎。所有这些，都不仅软化了我们的民族精神，而且也导致了观众对中国形象的误解。

4. 大而空助长豪奢风气

一些作品投资巨大、场面宏伟、制作豪华，在珠光宝气、歌舞升平的场景下掩盖不了思想苍白、内容空洞，不但在艺术上毫无价值和感染力，而且助长骄奢靡费之风，与建设“节约型社会”背道而驰，在国内外对国家形象造成较大的负面影响。例如，文化部早在多年前就发文对各种名目的大型综艺晚会进行严格限制，但事实上此类耗资巨大的大而空综艺晚会不仅屡禁不止，而且正以迅猛的势头向其他艺术品种蔓延，例如在部队和地方某些歌舞团中流行一种所谓“歌舞诗”形式，其中虽有一些较好作品，但更多则是这种金玉其表、败絮其中的绣花枕头，最终成了过眼烟云。多年来的事实证明，在这些大而空作品中非但不大可能诞生传世之作，而且对内败坏文艺界风气，对外损害国家形象，故而此风断不可长。

二、当代艺术塑造中国形象的对策和建议

1. 在宣传文化主管部门中树立国家形象意识

对宣传文化主管部门各级领导进行艺术创作与国家形象塑造相互关系及其战略意义的教育和研讨，在文艺方针政策制定、重

大艺术创作立项与决策中树立国家形象意识和公仆意识，尊重艺术创作规律和艺术生产规律，在国家形象修复与塑造中坚持正确导向，发挥国家宣传文化主管部门的宏观调控作用，在各级领导中坚决反对利用艺术创作创建所谓“形象工程”和“政绩工程”，减少乃至根本杜绝艺术创作立项和决策中的主观主义、急功近利等不良倾向，特别要警惕在“保护”、“开发”等新型名义下对传统文化遗产所造成的“保护性破坏”和“开发性破坏”。

2. 在当代艺术家中树立国家形象意识

对专业艺术家进行艺术创作与国家形象相互关系及其战略意义的教育和研讨，在文艺创作实践中树立国家形象意识和公民意识，充分认识自身的重要创作活动事关国家的对内对外形象，兹事体大，必须抱以一颗敬畏之心，胸怀神圣使命感；特别是在通过“主旋律”作品塑造国家形象的过程中，不仅要自觉承担起这项意义重大的政治使命，更要把它当作一项光荣艰巨的艺术使命来完成，努力提高自身的文化素养和艺术功底，力戒浮躁和浮华，在创作中追求思想精深、艺术精美、制作精良的高度统一，坚决反对粗制滥造、简单配合、标语口号、主题先行等不良倾向。

3. 充分发挥宣传媒体对于国家形象塑造的导向作用

对各类宣传媒体及其从业者进行艺术创作与国家形象相互关系及其战略意义的教育和研讨，在宣传、报道、评论实践中树立国家形象意识和公民意识，把是否有利于国家的对内对外形象塑造作为正确舆论导向的重要尺度，反对迎合西方眼光、消解崇高、无原则追捧庸俗趣味和流行时尚等不良倾向。

4. 充分发挥文艺评奖对于国家形象塑造的导向作用

对各类文艺评奖及其主办者进行艺术创作与国家形象相互关

系及其战略意义的教育和研讨，在评奖实践中树立国家形象意识和公民意识，规范评奖操作，以是否有利于我国对内对外的国家塑造作为评奖的重要尺度，大力奖掖那些真正塑造积极进取的国家形象而又有思想深度和巨大艺术价值的精品力作，为在各类艺术品种中体现中国精神、中国形象的当代经典的更多出现提供精神和物质鼓励；为此，必须在评奖实践中坚决反对“题材决定论”、“主题先行”等陈腐观念及庸俗吹捧、“平衡学”、“关系学”、“暗箱操作”等错误做法。

5. 文化资源的充分发掘和利用

中华民族有着两千多年悠久的历史与灿烂的文化，中国历史上有许多优秀的人物与令人感佩的事迹值得向世人推荐，尤其是，在与世界文化的交流、对话中，中华文化有许多珍贵的价值、理念可以融合到世界文明的进程之中，因此，有必要从历史、地理、哲学、文学、艺术等各个领域或传统与现实的角度，分析、整理我国的文化遗产在塑造国家形象方面可资利用的资源。

6.“他山之石，可以攻玉”

在国家形象的塑造方面，欧美尤其是美国起步较早，已经积累了一整套的经验。以美国电影为例，其常常在貌似客观、公正的外表下灌输着自己的国家理念，树立自己的国家形象，如其电影中常常将美国人处理成世界警察或世界领袖的形象，其电影中的涉及国家机关的场景总是会出现美国国旗，其对现实生活中所出现的能够反映国家形象的人物与事件常常会及时地予以艺术的处理：“9·11”之后，关于伊拉克战争以及“反控”题材影片的数量之多有目共睹。在这方面，近年来我国的艺术创作中除“非典”之后及时地出现过一部《38 度》之外，其余的就均很少见了。所以，今后在国家形象的塑造方面，我们还有必要充分借鉴

国外艺术实践的经验。

7. 全球化视角的建立

尽管中国自2000年才加入WTO，可以说才仅仅部分地与世界经济进程接轨，但全球化作为一场席卷全球的浪潮，其不仅已经给20世纪90年代的中国文化语境投下了巨大的阴影，而且必将在不久的将来将中国也裹挟进去，不仅将深刻地影响中国的政治、经济、军事、科技、外交、教育以及现实生活的方方面面、千百万中国人的命运，而且将深刻地影响到作为中华民族的话语资源（其一旦产业化则将成为中华民族赖以生存的经济资源）与身份认同的重要标志：文化。也正是在这个意义上，我们说，从现在开始，我们的艺术工作者必须树立全球化的观念，建立全球化的视野，所反映的内容不仅要具有地方性、民族性，而且要具有全球性。唯其如此，我们才不仅能从比较的角度借鉴国外的某些文化资源，而且能够建立起一条为国内外社会成员普遍认可的中国文化与世界文化对话、融合的路径。

8. 为艺术大师的诞生创造良好的土壤

艺术大师本身就是国家形象识别的重要标志。譬如，我国的梅兰芳、齐白石、徐悲鸿等艺术大师，不仅以其杰出的艺术作品让世界认识到了中国的形象，而且其本身也已经在某种程度上上升为我国的国家形象。可以说，中国为世界所认可、熟悉的艺术大师越多，中国的国家形象在世界公众的视线里也就越清晰，其对中国国家形象的评价也就越客观。因此，有必要为艺术大师的孕育与出现在人才培养、经济保障、政策扶持等各方面创造条件。

我们认为，如果能够把上述诸点落实到位，使之成为相关人等的共识和自觉，我国艺术家完全有可能创造出更多从不同角度构建我国国家形象的精品力作和当代经典来，让世界各国

人民在喜爱这些作品的同时，也正确认识中国，由衷喜爱中国，对中国的昨天、今天和明天保持一颗尊重、向往和平等友好之心。

本书作者系此文第二作者

原载《艺术百家》2007年第5期

铁肩担道义　赤胆著文章

——再论音乐批评与学术打假

《中央音乐学院学报》2003年第1期发表题为《学术打假，责无旁贷》的特约评论员文章，对音乐批评在学术打假中的功能、作用和业绩给予了高度评价和充分肯定。从那时起至今，不觉四年过去，而当下音乐学界学术打假的形势如何？从包括网络在内的各种传媒近来揭露出来的一系列案例看，学术腐败现象非但屡禁不止，涉嫌的层次反而越来越高、范围越来越广，造假的形式和手法也愈益新奇。

这种情况说明了两个基本事实：

其一，我国音乐学界少数人心态浮躁、急功近利，逃避严肃而艰苦的学术研究，用投机取巧手段制造学术泡沫，企图通过各种造假行为不当获利，在学风和学德方面暴露出致命缺失；特别当这些行为人竟然也是教授或硕士生、博士生导师时，其社会影响便更加恶劣。

其二，正所谓"道高一尺，魔高一丈"，哪里有形形色色的学术造假行为出现在前，哪里便有健康的学术批评尾随其后；这些学术造假的新现象、新行为、新形式之所以能够最终被揭露在光天化日之下，无不得益于刚性音乐批评的挺身而出和登高一呼，因此，在学术打假战斗中，健康的音乐批评居功至伟。

然而也必须指出，事实上，因学风失范、道德失范、人格失范而导致的学术腐败现象已经严重侵入我国学者队伍、教师队伍

的肌体，生发出许多癌变症状。相关部门也曾采取一系列措施、出台一些强制性的法律法规，以惩戒相关责任人、警示后来者，并防止、杜绝其蔓延。但极少数人依然置文人操行和自身学术生命于不顾，不断有人奋不顾身、铤而走险、前仆后继，何也？我以为，除去各种复杂的社会因素之外，学术批评刚性不足，批评家在学术打假方面力度不够也是一个重要因素。

音乐批评自身的性质和功能，决定了它所关注的对象世界是当下整个音乐理论和实践领域，并以臧否其得失、评价其优劣、判断其真伪作为自身的任务。对于音乐学研究而言，音乐批评是一种促进繁荣、扶正祛邪的社会公器。在现今之音乐学界的学科分野中虽有诸种职业之不同，但音乐批评作为社会公器，却人人皆可得而用之——不论何人于何时何地，只要运用音乐批评的理论与方法揭露学术腐败、张扬学术正气，便是一篇可宝贵的批评文献，便是一位可尊敬的音乐批评家。特别是以音乐学研究为其对象的学术批评，更是必须依靠各分支学科专家学者和广大读者积极参与的一个批评领域。

甚至可以这样说：学术批评是学术腐败的天敌，是音乐学界抵御学术腐败风气侵袭的第一道防线，学术反腐的第一个战场。任何再新奇的造假手段和形式，也只有通过刚性学术批评才得以从某些隐藏的角落里被挖出来、为世人所知，并接受社会舆论的谴责，其他一系列法律的行政的惩戒措施方能显示其震慑威力。

学术造假行为是在学术研究领域内发生的，因此，学术反腐的利器是学术批评，首要的步骤是通过学术批评，以确凿的论据和充分说理的态度对造假的事实、形式、程度进行分析和揭露。而被批评者首要的任务，同样也是利用学术批评这一利器，就对方列举的事实及所作的分析批评提出自己的辩驳意见，有权在学术性平台上捍卫自己的清白。而广大读者和同行同样也有权利用学术批评的利器对事实本身及双方论辩发表自己的见解。只有通

过这种正常而健康的学术批评才能分清浊、明是非，由此得出的结论才能经受得住事实的检验。

由于学术批评肩负着如此光荣而重大的反腐使命，因此，增强其自身的人格刚性和学术刚性，就显得尤为必要而紧迫。

话说至此，不禁想起李大钊等人在20世纪初提出的“铁肩担道义，只手著文章”这样的名句来，并略作改造，以“铁肩担道义，赤胆著文章”作为本文标题，意在学术批评领域和批评家中间提倡一种危机感和使命感，面对愈益猖獗的学术腐败，彰显铁肩精神，主动承担起必须承担的道义责任，以无私无畏之赤胆忠魂从事学术打假的神圣事业；不论造假者是教授博导，还是亲友师生，一经发现必加以无情揭露，决不姑息养奸——此即所谓“打假不避亲”是也。往大处说，这是匡扶学术正义、重拾道德人心之必需；往小处说，也是对造假者本人之学术生命人性关怀的证明。

毫无疑问，我们不能苛求学术批评和批评家的反腐批评文本无懈可击，也不能以批评家的个性与文风之是否稳健、遣词用语之是否平和作为衡量其是非曲折的标准，因为一旦如此便在实际上取消了反腐批评。只要这类批评文本所揭露的基本事实站得住，即便态度带有情绪化的偏激、用语有些刻薄，也不必拘于小节而忘了根本。但我们却完全有权力要求这种批评实事求是、出于公心，在其批评文本中充分摆事实讲道理，做到“有理有利有节”。而挟私报复、有意设局、匿名陷害之类“批评”，其本身就是违反道义的蝇营狗苟之举，一旦出现，理当坚决予以戳穿与回击，决不允许在学术批评中为其留下混迹之所和立锥之地。

多年来我常对自己的学生说，学术造假行为实际上是造假者在自己的学术道路上埋下一颗“不定时炸弹”，并将导火索的另一头交给了“上帝之手”；这个“上帝之手”，就是学术批评，就是由广大读者和同行所组成的批评家队伍。这颗炸弹究竟何时起

爆、由何人在何地引爆，造假者本人茫然不知，成日价为此而惶惶不可终日；然而只要时机一到，这个“上帝之手”便启动引爆程序，点燃导火索，把造假者的学术声誉葬送于轰然一声巨响之中。因此我们要切记“若要人不知，除非已莫为”这句老话，把自己的聪明才智用到刻苦钻研、潜心研究上去，万不可心存侥幸，更不可自恃高明，以为自己创新的造假手段神不知鬼不觉而恣意妄为。

但林子大了，什么鸟都有。况且现今的硕士、博士、教授、副教授们都是成年人，各有自己的人生观和价值观，都有选择自己人生道路和学术道路的权利并为此独立承担相应的法律责任。即便他们就读的是国内名校，指导他们的是国内名师，只要在学校课程中、导师教学中没有教给他们学术造假的理论、方法与技巧，只要他们在导师指导下的学位论文没有涉嫌造假，只要导师没有和他的学生合谋造假，我们就没有权利因为在极少数学生的其他成果中出现可耻的造假行为而指责其母校和导师。如果这样的指责竟然可以容忍，那就离“株连之风”盛行不远矣，用不了些许时日，音乐学界真的就如“洪洞县里无好人”了。学校、导师不能为极个别学生的造假行为负责。谁种下这个苦果，谁就必须自行吞食——若是独立造假，那就请独食之；若是联合造假，那就请分食之。学校、导师、同窗、好友、父母应当做的，是从中吸取沉痛教训，引以为戒，敦促造假者迷途知返、承认错误、深刻检查，并鼓励其用更加刻苦的研究和更有价值的成果再造自身的学术形象，尽快重返学术正道；最不该做的，是沆瀣一气，掩盖错误，文过饰非，因为那是一种越描越黑、错上加错的愚蠢之举。

中国音乐评论学会作为音乐评论这个学科的全国性学术社团，从会长、副会长和全体理事到每一个会员，都应当成为立志学术创新、严守学术规范的严肃学者，都应当是站在学术打假最

前沿“铁肩担道义，赤胆著文章”的大无畏战士。这首先是我国音乐评论学科建设的需要，同时也是评论学会在全国同行中确立自身学术公信力的需要。

正如西方人不会因为在耶稣的弟子中出了一个犹大而诿过于耶稣一样，我们当然也不能期望全国评论家队伍纯金一块，其中有个把操行残缺、学德有亏的迷途者也在所难免。正确的态度只有一个，即：鼓励批评者和被批评者通过正常而健康的学术批评查清事实、明辨是非、厘定责任；举凡种种学术不端行为或旁门左道的非学术化批评，一经发现且被证明事实确凿，不论何人，必无情揭露之、坚决反对之，以捍卫学术公理、学术公平和学术规范。我深信，中国音乐评论学会如能一以贯之地坚持这条原则，它在广大会员和同行中的公信力不但不会因此而受到丝毫贬损，反而会在严肃公正的学术打假实践中提升自己的学术声誉。

近来网上揭露音乐学界学术不端行为的案例有不少，其中一些被揭露者，有的是我的同学，有的是我的学生。以我对他们才华、素养和能力的了解，其中一些人是“颇有后劲、前途远大”族类中的佼佼者，原本是不屑于干这种龌龊勾当的；然而不可能的事情居然成了可能，我的第一反应是震惊和痛惜——不仅对姜科文章及其批评对象是如此，对黎华赵文章及其批评对象也是如此。然而，仅仅感到震惊与痛惜是远远不够的；我既为同学或老师，自然有责任对相关当事人说几句心里话。

面对这样的揭露和批评，被批评者应持何种态度？我以为只有通过正常的学术批评澄清事实、辨明责任之一途，既不能蓄意掩盖错误，也不必无辜承受不白之冤。

一个人自毁形象很容易，但要修复被毁损的形象，至少要花十倍的工夫。

每个人都有自己人生的关卡。面对这种学风失范的批评，就是一个重要人生关卡。如果处理得当，这个关卡就能顺利通过，

沉痛教训也能转化为毕生受用的宝贵财富；反之，则要在这个关卡面前止步若干年，甚至就此一蹶不起。

我衷心希望相关当事人能实事求是地、勇敢地直面这个关卡。这个过程可能是十分艰难而痛苦的，其中必然伴随着灵魂深处的自我拷问，必然伴随着学术公理与各种现实利益之间的强烈搏杀和反复权衡；而读者也不要操之过急，等待的耐心、期待的热情必不可少。

然而，一件学术成果之是否涉嫌学术造假，自有其基本事实和学术公理在；而事实与公理的判断，除了通过批评者与被批评者的批评与反批评、揭露与反揭露之外，别无他途。常言道“事实愈辩愈清，真理愈辩愈明”，此其理也。从这个意义上说，健康的学术批评是明辨是非、判断正误的唯一正道。被批评者只有通过对批评者的反批评，用铁的事实和学术公理说话，让读者在双方的据理力争中独立做出谁是谁非的判断；也只有如此才能最有力和最有效地证明自己的清白，捍卫自身的学术声誉。我们的学术刊物和网络媒体，应当为这种批评与反批评提供平等的话语权。要相信，在这种健康的学术争鸣中，处于混沌状态的事实最终必然会真相大白，其中的法律和道德责任也将一步步地明朗和清晰起来，并证明，“清者自清，浊者自浊”这句话之颠扑不破、千古皆然。

即便某一件学术造假事实已成公论，我们在学术上批评从严、将事实和道理讲深说透的同时，也不要忘了对学术造假者实行“惩前毖后、治病救人”方针，鼓励他认识错误、重新崛起；不能以一事之失否其整体之善，古人尚且主张“去其一非，成其百是”，今人更应具备这种宽宏胸怀。幸灾乐祸、落井下石、殃及无辜之类心态和做法，很容易把学术打假事业引入歧途，不足取也；而那种借学术批评和学术打假之名行泄私愤之实、无端上纲上线、故意搅浑水，以及在学术途径之外寻求其他方式或借助

行政力量打压正常批评以掩盖错误、逃避责任乃至倒打一耙之类手段，则更等而下之，是一切正派学者所不屑为的，也必将在健康的学术批评中逐步暴露其更本质的方面来。

“铁肩担道义，赤胆著文章”，当代音乐批评和广大批评家若能义无反顾地承担起自己的学术责任和道义责任，我国音乐学界则在捍卫学术规范、严打学术腐败和各种造假行为的同时，必将为实现自己的学术创新目标和使命扫清道路，阔步前行。

原载《人民音乐》2007 年第 11 期

20世纪中国歌剧艺术的历史发展

——《中国歌剧曲选》教学总论

20世纪中国歌剧艺术，无论从其发展过程看，还是从其艺术特征看，都或隐或现地呈现出某些阶段性特点。根据这些特点，我们不妨把20世纪的中国歌剧艺术（本文以歌剧创作为叙述主线）大致分为四个不同的发展时期，即摸索期、定型期、成熟期和变革期。从这四个不同时期的歌剧剧作者到整个歌剧事业，在语言、风格、观念、结构形态诸方面既相互联系显出历史承继性，又彼此区别各具特点，显示出发展的时代性及其辩证扬弃的过程。

自然，中国歌剧创作的发展与中国声乐艺术的发展历来存在着极为亲密的联系。作为歌剧综合艺术组成元素之一的声乐艺术不但在我们本民族的歌剧舞台和歌剧作品中获得了展现自身魅力的广阔空间，而且从中发现了一个藏量甚丰的曲目宝库。本书——《中国歌剧曲选》作为《声乐艺术教育丛书·曲库》中国作品第二卷所收录的百首作品，便是从20世纪40年代以来各个历史时期所诞生的大量歌剧作品中精选出来的，因此具有相当的权威性和代表性，而且也在一定程度上反映出我国作曲家在推动和发展歌剧声乐艺术方面所作的努力和取得的成就。

因此，按照历史发展顺序对中国歌剧艺术的整体沿革轨迹作一扼要的梳理和描述，将会有助于使用本卷的高等艺术、师范院校声乐专业师生从宏观上把握中国歌剧的发展脉络，了解作品产

生的时代背景及其艺术特点，以便更准确地理解和表现作品。此外对于广大歌剧及声乐爱好者的学习、欣赏也很有价值。

摸索期（1920—1942）

在20世纪中国音乐史上，黎锦晖作于1920年的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》堪称中国歌剧的滥觞。此后，黎氏在整个20年代共创作了12部儿童歌舞剧，其中的《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》成就最高，影响最大。

黎氏儿童歌舞剧是第一次鸦片战争以来东西方文化相互撞击、彼此融合的产物，也是伟大的“五四”新文化运动的一个有机组成部分。它以民主与科学作为其主题倾向和文化内涵，通过浅显、生动、极易为少年儿童理解和接受的故事及人物，宣传新思想、新道德、新文化，反对旧道德、旧礼教和封建文化对人性的束缚；在艺术上，这些作品以说、唱、舞相结合的形式表演一个相对完整的故事，音调来自民间，但不是原有曲调的简单照搬，而是运用西洋作曲技法给予一定程度的改造与发展，使之具有新的精神气质，以适应新内容的表现要求。由于它的形式活泼新颖，音调亲切悦耳，故事完整动人，在当时不但很受中小学生的欢迎，而且其影响广及全社会。

黎氏儿童歌舞剧创造了一种既不同于西洋古典歌剧，又不同于我国传统戏曲，但又与它们两者均存在着深刻血肉联系的新型音乐戏剧样式，这一样式已经具有了歌剧艺术的主要特征，从而完成了歌剧艺术在我国从无到有的过程。

1934年，聂耳的《扬子江暴风雨》问世。这是一部在我国歌剧史上具有重要意义的作品。它采取了不同于黎氏儿童歌舞剧的创作思路，即直接在话剧这个外来形式的基础上，加进一组歌曲穿插其间，因而首创了“话剧加唱”这一在中国歌剧史上极为特

殊也极为普遍的歌剧类型。1935 年初，聂耳又在《回春之曲》中对这种歌剧类型作了进一步探索。此后许多歌剧作品争相效尤，形成一种气候，并且给此后的中国歌剧创作以很大的影响。

在全面抗战开始到 1941 年底太平洋战争爆发之前的上海“孤岛时期”，国立音专部分师生同留居上海的爱国戏剧家合作，利用日本侵略军尚未进入租界的特殊条件，连续创作演出了几部类型不同而均具有爱国寓意的歌剧作品，其中有陈田鹤作曲的小歌剧《桃花源》、张昊作曲的歌唱剧《上海之歌》和钱仁康作曲的《大地之歌》等。

在大后方，一批学习西洋音乐的作曲家开始了借鉴西洋歌剧的经验并按照其形式规律创作为一种样式的中国歌剧的实验，诞生了《秋子》、《西厢记》、《苗家月》、《荆轲》等作品，其中以黄源洛作曲的《秋子》成就最高，影响最大，亦最具代表性。可以说《秋子》是我国第一部具有大歌剧风格，并取得较高成就的歌剧作品，成为中国歌剧史上这一风格类型最早获得社会认可的开山之作。

当然，在 30 年代与 40 年代之交，这类大歌剧风格的作品尚在草创和摸索初期，大多在艺术上不够成熟，其实际影响多未超出都市知识阶层的范围；在借鉴与创新、内容与形式等一些基本美学命题方面亦未得到很好的解决。但它们在运用西洋近代作曲技法表现中国的故事和人物方面，在运用西洋大歌剧的音乐表现体系来揭示戏剧冲突、推进情节发展、塑造人物性格方面，作了许多有成果的探索，并在某些领域内（如在咏叹调的创作及发挥重唱、合唱和乐队的戏剧性表现力等）则达到了那个时代我国歌剧音乐创作的最高成就。

在延安，出现了《农村曲》（向隅作曲）和《军民进行曲》（冼星海作曲）这两部描写抗日根据地新生活、新人物的歌剧作品。尤其是作于 1938 年的《农村曲》，在延安连续公演 15 天，

观众达4万余人次，足见该剧在当时的规模之盛和影响之大。

总起来看，中国艺术家在1920—1941年这二十余年间对于歌剧艺术的探索及其成果，大致表现在下列诸点：

（1）使歌剧艺术在中国从无到有，生根开花，谱写了中国歌剧史的最初篇章；

（2）开创了歌舞剧，话剧加唱，大歌剧这三种不同的风格类型，并给后世的歌剧创作予巨大影响；

（3）诞生了《小小画家》、《秋子》等中国歌剧史上第一批优秀作品，并通过这些作品推出了像张权这样的中国第一代歌剧表演艺术家，促进了我国音乐艺术的发展。

定型期（1943—1956）

在1942年延安文艺座谈会之后，延安文家们纷纷响应毛泽东的号召，深人民间，在群众中发掘文艺宝库。他们很快发现，一种被称为“秧歌”的民间歌舞形式在当地群众中极为流行，有着悠久的历史和广泛的影响。于是他们便着手利用这种旧形式来表现新内容，这种探索形式当时称为“闹秧歌”。在这个基础上，一种新型广场歌舞短剧——秧歌剧，便蓬勃发展起来。

秧歌剧的开山之作是1943年在延安创作演出的《兄妹开荒》（安波作曲）。这是一出始终只有两个角色的情节简单的小型歌舞喜剧。音乐以陕北民间音调为基础进行创作，风格、语言有强烈的民间性和陕北地方色彩，格调明朗活泼，风格清新独特，演员既歌且舞，又说又唱，颇有一种崭新的生活气息和艺术情趣充溢其间。

《兄妹开荒》在延安上演后，立即受到广大抗日将士和群众的热烈欢迎，迅速风靡陕北并逐渐扩展到各抗日根据地，掀起一个以创作演出秧歌剧为特点的歌剧热潮，史称“秧歌剧运动”。在这个热潮中，涌现出大批秧歌剧作品，按其音乐语言和音乐风

格来分析，大致可分为两种类型：

一种是沿着《兄妹开荒》的路子，音乐除创作外大多采用"旧曲填词"的作法，代表作如马可编曲的《夫妻识字》等。另一种是从军队中发展起来的秧歌剧，为表现军旅生活和战士情感的需要，突破"旧曲填词"的模式，加大了音乐的创造性成分。如《刘顺清》的音乐采用战斗式群众歌曲风格，并运用了合唱形式；《杨勇立功》则在运用器乐描写战争气氛方面也作了卓有成效的探索。

这种结构短小，情节简单的秧歌剧，虽有因陋就简、机动灵活的优点，但也因其容量过小，无法表现更深刻、更复杂的生活内容。于是，使秧歌剧走上大型化、专业化，已成为不可逆转的潮流。艺术家们开始创作情节复杂，人物众多，音乐语言新颖的大型秧歌剧。《周子山》便是其中最值得注意的作品之一。但秧歌剧的发展进程表明，《周子山》的出现不过是其中一个中继站而已，只有在 1945 年《白毛女》（贺敬之、丁毅等编剧，马可、张鲁、瞿维等作曲）出现，中国歌剧史上这个秧歌热潮才达到了它的最高点，由此完成了从秧歌剧到新歌剧的历史性嬗变。

《白毛女》第一次使用了"新歌剧"这个概念并不是偶然的。因为它具有此前的歌剧创作而不可能有或虽有某些萌芽但尚未发展到具有充分意义的独特之点，即：它在我国歌剧史上第一次较为完满地达到了深刻的历史内容和大型音乐戏剧形式的统一；时代精神与民族风格的统一；继承民族传统和借鉴外来文化的统一；曲折复杂的戏剧情节与相对完整的音乐表现的统一。它不但鲜明地提出了而且较好地解决了作为歌剧主人公的劳动群众艺术形象的塑造任务，第一次实现了歌剧艺术各个构成要素之间的大体平衡。它在咏叹调、宣叙调的民族化探索上，在运用民族音乐语言并使之具有戏剧性和现代气息以塑造有血有肉的人物形象诸方面，均为此后的歌剧音乐创作提供了极为宝贵的成功经验。毫

无疑问，《白毛女》作为一件音乐戏剧作品仍有其弱点和不足，但就那个时代的中国歌剧创作而言，《白毛女》的出现确实是一桩继往开来的大事件，在我国歌剧史上树立起了一座丰碑，标志着我国歌剧经过长期的艰苦摸索找到了自己独特的发展道路。《白毛女》结束了一个时代——秧歌剧时代，开创了另一个新时代——新歌剧时代。

《白毛女》的出现和成功极大地鼓励了歌剧艺术家，他们从中认识到（尽管这种认识还带有素朴的性质），运用话剧式的戏剧结构，民族民间音调源泉，中西结合式的音乐戏剧发展手法（即兼用传统戏曲中的板腔发展模式、曲牌联缀模式及西方音乐中的主题贯穿发展手法），来表现中国民众的生活、命运与抗争。这也是《白毛女》获得成功的重要原因。于是，一大批沿着这个创作路数继续前行的歌剧作品便接二连三地涌现出来，其中最为著名的是《亦叶河》（高介云等作曲）和《刘胡兰》（罗宗贤等作曲）等。

1949 年中华人民共和国成立之后，新歌剧艺术的战略重心已由农村转移到城市。1953 年，中央文化部对全国文工团进行整编，成立了包括中央实验歌剧院和上海等地的实验剧院在内的 11 个专业歌剧院团；此后又提出了建立专业化、正规化的剧场艺术的任务；在创作实践上，则主要致力于学习传统戏曲，创造新歌剧的探索。于是，新歌剧与传统戏曲的相互关系问题就成为了当时歌剧界面临的中心课题之一。事实证明，我们在这方面的实践有不少成功的经验，但也有某些失误和教训。

取得成功的最有说服力事实，是大批优秀作品的涌现，其中较重要的有：《王贵与李香香》（梁寒光作曲）、《星星之火》（李劫夫作曲）、《刘胡兰》（陈紫等作曲）、《小二黑结婚》（马可等作曲）、《草原之歌》（罗宗贤等作曲）等。

在这个阶段的歌剧中，《小二黑结婚》和《草原之歌》具有无可争议的代表性。

作曲家马可在《小二黑结婚》的音乐创作中，自觉地追求在地方戏曲的基础上发展新歌剧。全剧音乐选择了山西梆子、河北梆子、河南梆子和评剧（亦称“落子”）为基础进行创作，出现了基于传统又创造性地发展传统的新的歌剧音乐语言和风格。这种后来被人们概括为以“三梆一落”为基础创作新歌剧音乐的做法，由于《小二黑结婚》自身的成功和行政力量的极力推行，而对当时和其后的歌剧创作产生了很大影响，而且这种影响并非总是积极的，尤其在指导思想上把《小二黑结婚》的“三梆一落”创作经验模式化，甚至发展出诸如在某某地方戏的基础上发展新歌剧之类的清规戒律强行要求人们遵奉，其影响的消极性极为显豁。在1957年初召开的新歌剧座谈会上，纠正了歌剧创作中的某些戏曲化倾向。会后许多作曲家在处理歌剧向戏曲学习或借鉴时，注意保持歌剧艺术的独立品格，并出现了像《红霞》（张锐作曲）、《红珊瑚》（王锡仁、胡士平作曲）这一类较优秀的作品。

《草原之歌》则代表了这一时期另一种创作方式所取得的成果，这种方式突出的特点是以西洋歌剧的结构原则为基础，以主题贯穿为音乐的戏剧性展开手法，并以美声唱法作为歌剧声乐阐释的方法。这一创作方式可以追溯到《秋子》等大歌剧风格的作品作为自己的前驱。虽然，在新时期到来的最初几年，这种创作方式在中国歌剧史上一直不占主导地位，属于非主流派风格，但它却具有顽强的的生命力，在中国歌剧史的各个发展阶段上都有优秀作品问世。

成熟期（1957—1979）

1957年歌剧座谈会之后，我国歌剧创作的风格视野更为广阔，在依然关注歌剧与戏曲关系的同时，也为歌剧与话剧、中国歌剧与西洋歌剧相互关系的处理上作了多方面的探索。

值得注意的是，这个时期依照西洋歌剧的结构与写法创作演出的《望夫云》（郑律成作曲），是在《秋子》模式和1957年“歌剧应以音乐为主”（黄源洛语）的主张遭到严厉批判的情况下于1962年在北京首演，这在当时是很需要胆略和勇气的。1966年初首演的《阿依古丽》（石夫、乌斯满江作曲）是自《秋子》以后二十余年来在大歌剧风格掌握上和创作技法上成就较突出的作品。可惜它在为政治服务的观念影响下，包含了太多的“左”的口号以至于很难在今天重新上演了。

1959年首演的《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔作曲）和1964年首演的《江姐》（羊鸣、姜春阳、金砂作曲）不但是中国歌剧史上两部最重要的作品，而且也是新中国成立以来我国当代歌剧创作最高成就标志，它们在中国人民心目中享有与《白毛女》同样崇高的地位。可以说，这两部作品在五六十年代的辉煌成功，表明我国歌剧创作和整个歌剧艺术事业均进入成熟期。

在这个阶段，歌舞剧《刘三姐》取得了巨大的成功，这部根据广西民间传说改编创作的歌舞剧，极具生活气息，诗句机敏灵巧，富于幽默感；音乐几乎完全依照广西民歌加工填词而成，音调简洁质朴、优美亲切、通俗上口、易于流传，因而极受欢迎。这种载歌载舞、健康活泼的艺术形式，在中国歌剧史上可以追溯到黎锦辉的儿童歌舞剧和延安的秧歌剧，只不过《刘三姐》发展了这种形式，将它大型化了，使之更加复杂和完整，但在音乐上依然保持了真挚质朴的风格以及短小的分节歌式的歌谣体的结构。

“文革”把中国歌剧拖入了浩劫中。“文革”结束后，彻底停滞了10年之久的歌剧创作开始复苏，其重要标志是1979年有近10部大型歌剧作品（全部都是新作）进京参加国庆30周年的献礼演出，其中《星光啊星光》（傅庚辰、扈邑作曲）、《启明星》（李井然作曲）、《刑场上的婚礼》（吕远作曲）等剧还获得了文化部奖励。但其中多数作品在美学观念上未能根本摆脱“文革”思

潮的影响，加之理论准备与艺术准备均不充分，因此在艺术上大多比较粗糙。

变革期（1980至现在）

自中共十一届三中全会以后，中国社会便进入了改革开放的新时期，包括歌剧艺术在内的文化艺术领域无不经历着一场伟大而深刻的变革。对于歌剧界来说，艺术观念的更新以及由此引起的风格嬗变与形态重构，既使在整个文艺界不算最激烈，也是相当痛苦的。以《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》为代表的主流派风格，像矗立在中国歌剧史上的三座高峰，是那样的难于超越，而艺术辩证法又要求当代人必须超越前人，堂堂正正地亮出自己的创新旗帜，社会环境更不允许我们只满足于踏着前驱者的脚印学步。于是，严峻的环境逼迫，强烈的变革要求、执着的因循意识这三者之间发生了激烈抵牾，不同见解的争论、不同流派的实验都在高速运行。新时期的歌剧舞台几乎成了各种歌剧观念、风格、流派、技法的大展厅，大凡中外歌剧史上有过的，没有过的或者西方现代主义戏剧形形色色的实验，像走马灯似的在我们的舞台上扮演来去匆匆的过客，短短十余年间，数以百计的歌剧，音乐剧新作吵吵嚷嚷地上演了，然而曾几何时，便又偃旗息鼓，悄然无声……请不要以为这种种实验是徒劳无益的，恰恰相反，我们在整个躁动不安的80年代所作的艺术操练，正是歌剧艺术在新的社会条件下获取新生命必然经历的阵痛。也恰恰是经历了这些艺术操练和生命阵痛之后，我们才会有《伤逝》（施光南曲）和《原野》（金湘曲），才会有《从前有座山》（刘振球曲）和《马可·波罗》（王世光曲），才会有《狂人日记》（郭文景曲）和《苍原》（徐占海等曲）的出现。

《伤逝》是施光南在20世纪80年代初的曲作，也是这位英

年早逝的作曲家按照西方大歌剧的结构模式及戏剧性展开手法创作的第一部歌剧。在剧中，施光南对于运用声乐手段揭示人物内心冲突，展开戏剧性矛盾，不仅十分擅长，也颇具艺术效果，其中涓生与子君的几段咏叹调非常动人，这也是此剧音乐最具光彩的部分。不足之处是他的乐队音乐写得似乎不够精致和完美，留下一些遗憾。

刘振球的《深宫欲海》、《从前有座山》和汉城版的《安重根》，是这位以创作歌剧为主的作曲家十余部歌剧与音乐剧作品中最有价值的部分，也反映出作曲家在最近十年中歌剧创作中的三级跳，每一跳都跃上一个新高度。这三部作品体现了刘振球良好的舞台感觉及用音乐展开戏剧性的才能。

金湘是个大器晚成的作曲家，他的音乐戏剧才华只有到了80年代后期在《原野》中才得到了充分展现的机遇，并且一鸣惊人，引起世人瞩目。纵观《原野》，无论在整体构思的完整性、有机性，音乐展开的戏剧性、音乐结构的连贯性和动力性，各种音乐形式运用的纯熟和彼此连接的自然流畅方面，不但高出《伤逝》一筹，而且雄踞整个80年代。他在90年代前期创作的《楚霸王》，从纯然音乐的角度看确有一些很有价值的探索，但戏剧的激情被削弱了，音乐陈述的动力性较《原野》大为逊色，大量凝固停滞的音乐场面使歌剧几乎成了化妆音乐会。

王世光的《马可·波罗》与他的第一部歌剧《第一百个新娘》相比，面临的创作课题要艰巨得多，所取得的成就也更为显著。《马可·波罗》在音乐的戏剧性展开上显得更为完整、更有逻辑性，对歌剧综合性的理解和驾驭更见功力。可惜，由于剧本和导演存在着不少问题，削弱了此剧的艺术感染力。

徐占海的《归去来》及《苍原》是新时期大歌剧创作中两部相当重要的作品。相比之下，《苍原》的音乐更具有戏剧性。雄浑、壮阔是这两部歌剧音乐的共同特色，所不同的是《苍原》又

多了几分浪漫与柔情。

在这个时期，大歌剧风格的作品如《阿里郎》、《仰天长啸》、《张骞》、《鬼雄》、《屈原》、《徐福》、《特洛伊琉斯与克瑞西达》等，均在音乐创作上取得了不同程度的成就。

我以为，从观念、风格、技法的角度看，有两部作品不能不提：一部是张卓娅、王祖皆等人的《党的女儿》，一部是郭文景作曲的《狂人日记》。《党的女儿》在音乐风格和语言上强调“座北朝南”，即以北方的戏曲板腔为基础，加进南方的歌谣体，形成本剧音乐风格及戏剧展开的立足点。很显然，这种风格特点对于我们并不陌生，以往的许多歌剧如《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等已将这种风格与结构模式发展得相当完善。而《狂人日记》则与此完全不同。郭文景基于对“找回真实的戏剧性状态”的追求，一反以往歌剧那种美的旋律和美的歌唱观念，而采用了一种全新的歌剧表现手法：一、完全弃绝咏叹和传统的旋律观念，其音调是从具体的语言、语调中自然生发和延伸而来，因此通篇都是吟诵性的曲调；二、打破传统的调性观念，根据内容的需要自由运用多种作曲技法；三、认为美声唱法不是表现戏剧性的真实状态，而要求演唱者以生活的本真状态表演。当然，这种风格特点在相当程度上已经和西方现代主义歌剧（如贝尔格的《沃采克》）齐头并进了，对于大多数中国专业观众而言，《狂人日记》则具有某种超前性。

就我国严肃大歌剧的创作风格定位而言，我们前面所提到的那些作品均处于《狂人日记》的超前性与《党的女儿》的传统性之间。

其实，新时期的歌剧创作，除了严肃大歌剧的风格之外，艺术家们还发现了另一片蓝天——音乐剧，并且在短短的十余年间推出三百余部新作，其中一些较为优秀的作品如《搭错车》、《芳草心》、《山野里的游戏》等。由于音乐剧是一种通俗性、娱乐性

的都市艺术，因此从声乐艺术和声乐教学的角度来讲，其中有价值的曲目是不多的。不过，就唱法而言，音乐剧虽然以通俗唱法为主（如《征婚启事》、《人间自有真情在》等），但由于内容表现的需要，它也常常采用民族唱法（如《秧歌浪漫曲》、《芳草心》等），有时会兼用美声与通俗（如《请与我同行》）或民族与通俗（如《山野里的游戏》）唱法，也有时甚至将三种唱法在一剧中兼用（如《夜半歌魂》）。高度声乐化的，难度大、技艺性强，具有声乐教学价值的声乐曲目在我国音乐剧中诞生，尚有待时日[①]。

本文系作者为《中国歌剧曲选》而写的教学总论
人民音乐出版社2005年6月北京出版

---

① 本文写于20世纪90年代中期，当时音乐剧《玉鸟兵站》（总政歌剧团创作演出，王祖皆、张卓娅作曲）尚未面世，该剧之《我心永爱》是一首具有较高演唱难度和声乐教学价值的咏叹调。

胸怀大爱的音乐诗人

——陆在易和他的声乐创作

陆在易是我国当代著名作曲家，在合唱和艺术歌曲创作领域的成就尤为卓著。在新时期20余年的创作生涯中，对祖国前途和民族命运持之以恒的深情关注和哲理审视，成为他为之不倦歌唱的核心母题，其创作风格也完成了由充满青春浪漫气息的蓝天歌者向着具有深沉悲剧意识的忧患诗人的历史性转型；作为对艺术歌曲和合唱创作矢志不移的孤独行者，他在各种世俗诱惑面前始终保持高洁心态和执著精神，心无旁骛，从不动摇，默默而顽强地走着自己寂寞的路；他同时又是一个完美主义者，对创作事业永怀一颗虔诚之心，强烈的精品意识催发他用严苛态度和精品标准来对待自己的每个作品，每有所作，务必呕心沥血、精雕细刻，从不苟且马虎、应景敷衍——这就是陆在易，一个胸怀大爱的音乐诗人。

阳光歌者　忧患诗人

陆在易其人，典型的江南才子长相，白净清秀，内心坦诚而又略带羞涩，情感丰沛、含蓄、细腻，像长不大的“阳光男孩”那样率性、纯真，有时简直到了不谙世事的地步。这种性格到他当上海乐团团长时仍无大的长进，所以吃了不少苦头，团长也当不长久；但它却因此而成就了一个作曲家的事业。陆在易经历了

50—70 年代漫长的厚积薄发阶段之后，其创作进入两个高潮期——80 年代为第一高潮期，其特征可用“阳光歌者”来概括；90 年代为第二高潮期，其特征可用“忧患诗人”来概括。陆在易创作个性由“阳光歌者”到“忧患诗人”的发展与突破，又贯穿着同一个主题——大爱情怀。

陆在易学习和成长在一个把爱当作“人性论”批倒批臭、只能写革命之情阶级之爱这类“大爱”的年代，其音乐创作却又成熟于男女私情、杯中风波这类“小爱”洋洋乎盈耳的年代。翻开陆在易的作品集，发觉其中也写满了“爱”，但看不见惯常的卿卿我我，听不到习闻的私语呢喃；陆在易把爱的倾诉对象全部聚焦于同一个核心主题——对祖国和中华民族的爱，对世代生于斯长于斯的山川土地、绿野清风的爱。从他的成名作、男高音独唱曲《祖国，慈祥的母亲》及混声合唱《雨后彩虹》开始，这一主题便成为他始终如一的创作母题。它是既把无数“小我”之爱涵盖在内，又从中超拔出来的“大我”之爱，是从每个中国人的共同情感中升华出来的爱之最高境界。这种“大爱”，和中华民族绵延几千年的爱国情结一脉相承，却与斗争哲学盛行年代所谓“大爱”截然不同，因为，那是一些假大空的说教，甚至用神圣词藻挑起仇恨，散布恐惧，煽动邪恶。

当然，即便在改革开放之后，也有不少作曲家寄情于“大爱”母题并卓有建树，而陆在易的独特之处在于：一、他对祖国、民族的命运始终深切关注，在他内心世界里，祖国、民族的命运高于一切；灼热的情感和强烈的历史使命感是构筑其“大爱”的坚实基础。从某种意义上说，这和贺绿汀老院长“说真话”的精神十分相似。二、为了艺术地表现自己的大爱情怀，陆在易对每一部作品总要预先进行精心构思，尽最大努力为之寻找、选择与之相适应的最妥贴、最合适的音乐语言和写作手法，用丰富多样的艺术手法对这一母题作了五色斑斓的变奏和拓展，由此构建

出一个属于陆在易独有的、与众不同的“大爱”形象画卷。

《我爱这土地》是陆在易最具代表性的艺术歌曲之一[①]，他在歌中唱道：

假如我是一只鸟/我也应该用沙哑的喉咙歌唱/……/为什么我的眼里常含泪水/因为我对这土地爱得深沉……

歌词是著名诗人艾青在1938年写的，但陆在易为什么竟会选择已故诗人写于半个多世纪前的名作为之精心谱曲？自然是被诗人洋溢于其中的对祖国、对民族一般人都未曾表达出的深情大爱而深深地震撼，引起强烈的心灵共振。在作品中，作曲家与诗人的情感世界是相通的，而陆在易的音乐又大大超越了原诗的内涵。

事实上，陆在易也确是一只为“大爱”而不倦歌唱的“鸟”——歌唱祖国的蓝天与太阳（音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》），歌唱水乡的小桥（艺术歌曲《桥》），歌唱彩云、鲜花（同名艺术歌曲）和雨后彩虹（同名混声合唱），歌唱奔放潇洒、朝气蓬勃的十八岁生日（合唱序曲《在十八岁生日晚会上》），歌唱翘望游子回归和祖国统一的梦（混声合唱《游子情思》、艺术歌曲《家》《盼》和《最后一个梦》），歌唱朝霞、云朵、渔家少年、采桔姑娘（同名艺术歌曲），歌唱在无数次幻灭中不断涅槃腾飞的美丽神鸟（女声合唱《凤凰吟》）……这些或大或小的生活场景，或远或近的遐想情思，或真或幻的艺术意象，看似各自独立、互不关联，实际上是作曲家抒发祖国之爱巨幅长卷中一个又一个局部画面和特写，从各个不同侧面对大爱进行细腻而真实的具象化描写，使大爱的抒发显得生气灌注而又充盈饱满——这种局部与整体、微观与宏观、丰富性与统一性的有机交织，构成了陆在易创作个性和题材选择的一大特色。

---

① 陆在易将这首作品作为其艺术歌曲选的总名称，可见对它的珍爱甚于其他同类作品。《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》，上海音乐出版社2002年10月上海出版。

论及陆在易在80年代的创作个性，就不能不谈他的混声合唱《雨后彩虹》及音乐抒情诗《蓝天·太阳与追求——为女声合唱队于乐队而作》。自男声独唱曲《祖国，慈祥的母亲》问世以来，这两部作品成为他在80年代对大爱的大抒发的扛鼎之作，是勾勒其“阳光歌者”形象的点睛之笔。

首演于1982年国庆节的混声合唱《雨后彩虹》，可以看作陆在易在合唱创作上的“春雷第一声”。作品以极其抒情的浪漫意境、瑰丽的和声色彩和清新优美的旋律线条，通过对“雨后彩虹”这一艺术意象的音乐抒发，写出作曲家心中的美好、理想和憧憬，并把这一切美好感情的最终归宿，直指改革开放初期欣欣向荣的祖国。依我看，这部篇幅不大的作品所显露出来的艺术风貌——建立在象征意义上的含蓄立意、注重艺术意境的营造、强调和声的色彩性和高度声乐化的如歌旋律，真挚动人的抒情特质和明朗乐观的青春气息——已经显示出陆在易“阳光歌者”的精神气质；在两年后问世的音乐抒情诗《蓝天·太阳与追求》中，他把这种精神气质更鲜明、更率真地袒露在世人面前。

正如它的曲名一样，《蓝天·太阳与追求》通篇洋溢着浪漫的诗情画意，其音乐语言与风格一如蓝天般纯净、日出般灿烂，有一颗青春天真的心灵怦然搏动于其间。表面看，作者们是写仰望星空、登山迎日出时的美丽景象和无比欣喜的心理感受，实际是通过对自然景观和主体心境的描写，其抒情的核心意象还是对祖国的赞美。可贵的是，作者在上篇中用“祖国的夜空为何如此美丽”之句发问，又以“我问明月，明月含笑不语”作答，故意把弦外之音留给听众去品评。此作创作于1984年，走出“文革”灾难不久的祖国正沐浴改革开放春风，犹如从美丽晨曦中喷薄而出的红日，显出无限生机和活力；作曲家以寓情于景、借景抒情、情景交融的艺术手法，发出“快把光明举在手上”的由衷欢呼。这种对祖国的新生及其光明前景发自内心的礼赞，正是改革

开放之初每一个中华儿女共同心声的真情表露。

陆在易在80年代音乐创作个性的形成，首先得益于他的自然天性在他的创作沃野里撒下真挚、坦诚、细腻、抒情的“种子”，着上蓝天般抒情、阳光般灿烂的“底色”。这一底色便成了他在80年代所有作品的基本色调。凡是听过这些作品的人，都可以从中感受到那扑面而来的强烈的抒情气质和童贞般的真诚。他总是用多情的目光欣赏生活，为其中真善美的事物歌唱；他总是用晴朗的心境仰望蓝天和太阳，把灵魂中最深切美好的情感谱进作品，献给他深爱着的祖国、人民和家乡——由此锻造出他的“阳光歌者”形象。

陆在易在将近知天命之年时，其创作开始出现某种新因素——这个新因素不能简单用豪放来概括，而是与抒情性因素映衬着、对比着的深沉和内在力度，是一种根植于忧患意识的戏剧性和悲剧性情愫的不断积聚和增长——它最初出现在《最后一个梦》(1988)中，但还处于朦胧的萌芽状态；合唱音画《行路难》(1989)以复杂的和声音响和艰难攀登的艺术意象现出端倪，到《中国，我可爱的母亲》(1991—1993)问世时，陆在易则以充沛激情、成熟思考、长大规模、娴熟技巧将它培育成为一株枝繁叶茂的参天大树。

与《蓝天·太阳与追求》的借景抒情不同，《中国，我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》则以方志敏烈士的遗作《可爱的中国》为抒情切入点，从正面直击大爱主题，占据立意的制高点，把祖国的命运与前途、民族的复兴与富强、人民的幸福与希望当作展开乐思的核心意象来直抒胸臆。在这部“自述体”的大型合唱作品中，方志敏和作曲家同为作品的第一抒情主人公。陆在易通过各种音乐元素的强烈对比，刻画了一位伟大爱国者面对灾难深重、满目疮痍的祖国，由童贞般的炽爱而生楚痛、忧思和激愤，为救母亲于水火、解万民于倒悬，面对死神威

胁，矢志不移大义凛然的音乐形象；悲怆的戏剧性、恢宏的史诗性、深刻的哲理思考与他所独具的音乐抒情诗人气质有机交织并像地火岩浆在作品中运行奔突，形成巨大的情感爆发力，显出深沉博大、气壮山河的忧患诗人气质和震撼人心的艺术力量——这一切，是"阳光歌者"时期作品中没有出现过的全新特质，反映出作曲家对社会、生活多重色彩的复杂体味和历史意识的成熟、对时代命题终极关怀的成熟。因此有评论家指出，这部作品在艺术方面实现了两个"重大突破"：

一是将自传体的文学名著移植到音乐上，通篇都是用第一人称自述形式来写作，注入了更多的主观感情成分，听起来就像主人公的灵魂在歌唱一样动人。这种写法，在我国大型合唱创作史上，还是首次尝试，因此无疑是一次重大突破；……其次，作者除在作品中保留了抒情性、歌唱性等一贯的风格特点外，又根据内容的需要，注入了诸如强化戏剧性的紧张度和张力，扩展感情表现的幅度和力度、采用宣叙调的写法乃至将其构成类似歌剧中的独白场面、发挥乐队的交响性功能乃至将其构成相对独立的器乐插段等新的表现因素，一改他过去明朗、清秀、柔美的乐风，而使作品的音乐更为深沉、更为浓烈，更富于阳刚之气。这无疑是作者个人风格的一次重大突破。[①]

陆在易创作风格的这种转型，也渗透在此后的《凤凰吟》（1995）和《我爱这土地》（2001）中——特别是《我爱这土地》，把淋漓尽致的情感大抒发和对祖国之爱真挚深切的倾吐寄托于"温柔的黎明"与"激怒的风"、"暴风雨"与"悲愤的河流"等对比性形象的音乐刻画之中，深沉大爱与忧患意识交织一处、融为一体，最后用那极深切感人的句子"因为我对这土地爱

① 戴鹏海：《第15届"上海之春"述评》，刊于《中国音乐年鉴》1994卷第36—41页。

得深沉”点题，确实使他的音乐“更为深沉、更为浓烈，更富于阳刚之气”，因此有一种强烈的悲剧意识和沉甸甸的历史重量感充溢其间，令人听后无不为之动容。

我由衷地为陆在易创作个性的这种突破和转型感到欣喜。豪放派大家苏东坡有言：“月有阴晴圆缺，人有悲欢离合，此事古难全。”无论自然界还是人类社会，莫不如此。极写严冬之寒，方显春风之暖；极写暴风雨之肆虐，方显艳阳天之灿烂。陆在易在《我爱这土地》中所刻画的上述一系列对比性形象，在《中国，我可爱的母亲》中所刻画的撕裂母亲善良之心的黑暗、母亲的哀痛和哭泣、母亲留给我们的清贫，以及在乐队中鸣响着的阴沉残暴的死神和它步步进逼的足音，最终还是为了凸显抒情主人公对“救救母亲”的呐喊和奋起抗争的豪情。由此我认为，陆在易在 90 年代之后的作品，在其创作个性中增添了一种哲理色彩和戏剧性的诗人气质，由悲剧意识生发出来的抒情本性更显阔大与深沉，更能见出这位音乐抒情诗人由“阳光歌者”向“忧患诗人”的风格涅槃。

声乐情结　孤独行者

陆在易创作涉及的体裁很多，其中有影视音乐、舞剧及舞蹈音乐、管弦乐、室内乐、通俗歌曲、合唱、艺术歌曲等，但数量、成就和影响最大的还是后两类。他为什么在这两类声乐体裁上用力最勤、倾注心血最多？对于这种”声乐情结”，陆在易自己曾经解释过：

是出于对合唱艺术的痴情？还是因为某种使命感？都是，可都不完全是。[1]

---

① 陆在易：《陆在易合唱作品选》扉页，上海音乐出版社 1998 年 11 月上海出版。

他说得对。影响乃至决定作曲家体裁选择的原因极为复杂，是历史的、社会的、文化的以及种种个人因素综合作用的结果。

陆在易创作成熟期与他长期工作于上海乐团——起先是驻团作曲家，后多年担任该团团长——密切相关。这种工作经历带来了双向互惠的结果：由于陆在易的创作，上海乐团的合唱艺术重获生机并在国内乐坛赢得了光荣；由于乐团创作演出的紧迫需要，也为陆在易提供了大量实践机遇，他的声乐艺术创作也在不断探索中渐入佳境并臻于成熟。

然而我认为，陆在易本人的主体选择才是其体裁取向的决定性因素。他常常把亨德尔的话当作自己的座右铭："假如我的音乐只能使人愉悦，那我很遗憾，我的目的是使人高尚起来，"[①] 为此生发出他的另一句格言："低俗与我无关。"严肃音乐的长期熏陶和严格训练养成了他毕生的高雅审美情趣和精英艺术追求——这当然并不意味着对通俗文化的鄙夷；这一点可以从他论述两种文化相互关系的文章中得到证明[②]。别看他温文尔雅，内心却有坚强定力，不走极端，不赶浪头，不玩"时髦"，因此既不热衷于各种各样的现代技法探索，也不为金钱名利和通俗时尚所动，对铺天盖地的流行歌曲大潮心如止水。他是一个坚定、执著地行进在合唱和艺术歌曲创作道路上的孤独行者，认定了方向便义无反顾一路走去，有时甚至有些清冷孤僻。他把自己的"声乐情结"看作是一条不归之路，因为它注定和鲜花掌声无缘，却每每与寂寞荆棘为伴——当陆在易从精神世界的浩瀚遨游中返回现实地面、再一次体味孤独行者的清苦与寂寞时，依然无愧无悔，不改初衷。

---

① 转引自《音乐爱好者》1986年第2期第13页。

② 陆在易：《创作绝不是急就章》，刊于《社会科学报》2003年总第881期第4页。

为此，陆在易尽可能把“雅俗共赏”当作自己毕生奉行的美学原则——由于艺术歌曲和合唱艺术的美学特征，其高雅艺术格调已是一种预设性规定，任何作曲家一旦涉足于此，就必须遵从这个形式规律并努力从中获取最大的表现自由。陆在易充分利用文学语言的可解性优势，在音乐语言和风格诸范畴内引进易解性概念，便在他的作品与听众之间架起了理解和欣赏的桥梁，从而赢得更大的受众面，用高雅格调来影响尽可能多的听众。

陆在易不是美学家，但他所有的作品表明，他是一个天生的“他律论”者和“情感美学”的不倦实践者。这首先表现在对于有语言文字相伴的声乐体裁始终如一的迷恋上；即便在他的纯器乐作品中，也是清一色的标题音乐（如《睡莲》和《交响小品二首》），强调通过对表现客体的造型性描写来折射主体的情感体验。他对音乐艺术的主情本性深信不疑，把情感和情感的真诚表达看作是音乐创作的唯一生命线。在矫情、伪饰、装腔作势、无病呻吟、浅薄空洞甚为流行的当代，陆在易对自己、对音乐都是一个特立独行者，不发违心之言，不写应景之作，忠实于现实，忠实于人生，忠实于自己最亲切的内心生活，努力挖掘和表现人性，把自己要宣泄的真情实感、要表达的哲理思绪，用所掌握的各种音乐技法真诚地袒露给听众。因此，陆在易创作理念的核心对真话、真情、真实、真理及其艺术化表达的孜孜不倦的追求，并把它当作一切创造的出发点和归宿。这一点，正与贺绿汀老院长“说真话”的精神息息相通。他的作品无一不是有感而发、真情萌动的产物——无论是天真烂漫的《在十八岁生日晚会上》，还是感人至深的《我爱这土地》，无论是令人耳热鼻酸的《最后一个梦》，抑或是寄托着无限乡情的《桥·家·盼》，从阳光般灿烂的《雨后彩虹》《蓝天·太阳与追求》，到渐趋深沉凝重的《行路难》《凤凰吟》，再到充溢着深刻悲剧性和史诗性的《中国，我

可爱的母亲》……哪一个篇章不是他激情涌动的呕心沥血之作？有文章记载说，在创作《中国，我可爱的母亲》过程中，陆在易为方志敏烈士的伟大爱国情怀所深深感动而不能自已，禁不住悲从中来，曾经不止一次地伏案嚎啕，其真情投入之深，由此可见一斑①。甚至在一些民俗性的合唱小品中，如小巧精致玲珑剔透的《采桔》、水墨画般闲适恬淡的《水乡船歌》、色彩绚丽风情各异的《云南民歌三首》等等，也都浸透了作曲家对生活的由衷热爱和民间情趣的真诚赞美。

试问：在心态浮躁、物欲横流的当今乐坛，像陆在易这样在寂寞道路上探索不止、笔耕不辍的孤独行者和苦行僧式的“傻瓜”，竟有几何？

精品意识　完美主义

艺术的生命是真善美，然而，真和善能够通向美但并不等于美。在音乐创作中，欲由真善而致美，特别需要专业化的技术表现手段，需要在认真研究音乐艺术规律的基础上作艰苦而持久的探索与创新。为了达此目标，陆在易修炼内功，探索规律，锐意创新，在打造精品之路上苦心孤诣，为新时期艺术歌曲和合唱创作写下了值得骄傲的一页。

陆在易的艺术歌曲共有20—30首，但他的专集《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》只精选了7首，每一首都有独特个性，每一首都是经得起考验的精品。面世最早、最广为人知的一首是《祖国，我慈祥的母亲》。它以深情倾诉的抒情特质、清新真挚的旋律语言，写出了亿万中华儿女对祖国母亲的赤诚大爱。《彩云与鲜花》也完成于1981年，是一首抒情气质非常浓厚的女

---

① 见曹偍：《上海文化史志通讯》第49期，1998年7月20日出版。

高音独唱曲。建立在自然小调基础上的旋律柔美而纯净，极具歌唱性格，B段从关系大调开始，用明朗的色彩强化与A段的听觉对比，点出主题；而华彩乐段器乐化的歌唱旋律上下翻飞，营造出浪漫潇洒的艺术意境。

作于不同年代的《桥·家·盼》，由三首主题相互联系而又独立成章的作品组成，看似一组民俗性小品，却隐含深刻寓意。《桥》的旋律性格很特别：民谣化风格极其鲜明，江南民歌的韵味十足，但又不能确指其母体所在；句尾调式主音的前倚音设计及其在全曲中的贯穿，成为作品音调统一性的“核腔”。通篇沉浸在亲切自然而又不无自豪的谣唱之中。《家》采用加尾声的单二部结构，它的旋律构架虽是七声羽调式，但不再是纯粹的民歌风，而是由民间素材提炼出来的新音调，质朴中透出新意。其情感抒发的流程属于抑扬格——平实的叙述是A段的基本格调，然后由钢琴过渡，引出激情爆发的B段；为了强化作品的寓意，作者特别在第二遍B段使用了男中音的极限音区（a^2），把全曲的情感抒发推向最高潮。《盼》虽也是加尾声的单二部结构，但情感抒发方式则完全是另一番景象。陆在易把歌剧宣叙调写法引入到艺术歌曲中——A段以连续两个宣叙性动机与抒情性旋律的强烈对比起句，形成召唤性的情感期待；此后，作曲家把这种宣叙性和抒情性的对比扩展开来，广及全篇，使之成为作品旋律衍展和抒情方式的主要手段。这里的宣叙调写作已经显露出两个特色：一是同音反复与旋律性并重，二是强化宣叙调的情感含量。此后，这两个特色在《中国，我可爱的母亲》中得到了更大的发展并有更为淋漓尽致的表现。

《最后一个梦》（作于1988年）是陆在易吸取民谣体音调、结合摇篮曲写法创作而成的标志性作品。它有一个突出的美学特征：“有控制的激情”。在这里，作曲家用极为简约而集中的音乐材料、短小的篇幅、在清淡而精致的钢琴织体中流淌着的美妙和

声，来揭示最深切的梦里情怀——抒情主人公喃喃自语，在看似平静的诉说中饱含着难以言传的悲凉与楚痛。与捶胸顿足、呼天抢地式的外在表现相比，这种含蓄、内敛手法，以简胜繁，举重若轻，不堆砌、不炫技，分寸把握恰到好处，不煽情、不铺陈，情感表达控制适度，反而更能够以非凡感染力撞击到人心深处。何谓“炉火纯青境界”？依我看，“有控制的激情”即其一也。

《我爱这土地》是标志着陆在易艺术歌曲创作高峰的代表作，论其篇幅之长、情感表现幅度之大、内涵之深、演唱处理和表现难度之高，恐怕也是建国以来我国艺术歌曲之最。艾青原诗总共才 10 行，但在激情奔流中涌动着强烈的悲剧意识，其情感容量和丰富变化远不是艺术歌曲的常规写法与规模所能容纳，作曲家根据内容需要进行形式创造，参照歌剧咏叹调构思完成了这首感人至深的绝唱。作曲家根据歌词复杂多变的情绪结构和豪放不羁的句式结构，将钢琴织体置于无止息的涌动之中，通过不断变化的和声和几处关键部位的转调来加强音乐的推进性；贯穿全曲的各种混合节拍，时时以不规则的律动改变着音乐抒发的张力结构；声乐旋律在充满歌唱性和激情充溢的整体格调中，适时地引进朗诵性音调，运用张与弛、徐与疾、强与弱、断与连、浓与淡、动与静之间的转换与对比，形成宣叙性与歌唱性、抒情性与戏剧性的有机结合，创造性地衍展了歌词的意蕴，深化了作品的主题——透过这首“咏叹调化”的艺术歌曲，我们不仅可以窥见一个伟大诗人的爱国情怀，更能见出一个当代作曲家向至真、至善、至美的化境不懈攀登时所付出的创造心血和所达到的艺术高度。

相对于艺术歌曲创作来说，陆在易的合唱创作不但作品数量大、质量高、样式多，艺术成就也更为卓著。我甚至认为，新时期以来的中国大型合唱曲创作，论作品的思想性、艺术性、可听性的有机结合，论对合唱音乐创作的专注和“合唱情结”的执著，论探索合唱艺术规律、创造新形式和新手法方面的成就与贡

献，除陆在易外不作第二人想。

陆在易对合唱艺术规律的认识，有一个由浅入深的过程。这个过程是在高水平专业合唱团体长期创作和不懈探索中完成的。他善于挖掘合唱所蕴藏的美的可能和美的手段，来创造和体现合唱艺术的独有美质。它的合唱作品，特别是《雨后彩虹》、《在十八岁生日晚会上》、《行路难》和音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》、《中国，我可爱的母亲》之所以如此清雅别致、新意盎然，如此超凡脱俗、出类拔萃，当与他对合唱艺术规律的精深研究及丰富技术手段的熟练掌握有关，来自于对人声性能及其色彩调配技巧的透彻了解以及对祖国语言的长期而独到的透彻研究——在这里，使用“透彻”一词并不夸张。表现在他的合唱作品中，每个声部都有个性，唱起来非常舒服好听，同时又与其他声部及器乐部分结合成有机整体，以追求文学语言与音乐语言、形式与内容、声乐与器乐、艺术与技术尽可能完美的统一。仅此一端，就足以使陆在易站在新时期合唱创作的最高处。

陆在易是一个真正的完美主义者。他的创作态度一丝不苟，甘于寂寞潜心艺术，崇尚千锤百炼艺无止境。他的作品挥洒自如，浑然天成，好像是发自内心的自然流淌，殊不知陆在易却是一个“苦吟派”——为了寻找最理想的方案，他无情解剖自己，不断自我否定，即便是一次次推倒重来、一稿稿另起炉灶也在所不惜；哪怕是一首委约小歌，也绝不肯马虎敷衍，总要反复推敲、字斟句酌，不达到较高艺术水准决不出手。因此，他审视自己作品的严格程度近乎“自虐”。最典型的例子莫过于《我爱这土地》和《中国，我可爱的母亲》。前者作于 1999 年初，原计划写一首合唱小品，初稿完成后，经过 4 年多的苦苦思索和无数次脱胎换骨的修改，到 2003 年才最终定稿为 7 分多钟的艺术歌曲。后者初稿完成于 1991 年，其中两个乐章已经在当年“上海之春”公演并赢得同行和听众的高度赞誉，但作曲家不愿在打造精品之

路上就此止步，又全身心投入到整整两年的精雕细刻之中，单单废弃的总谱足有厚厚一大摞，其艰苦卓绝之状可想而知，直到1993年陆在易才让这部“泣血”之作公开面世。

天道酬勤。陆在易的许多作品获得了诸如“金钟奖”等一系列重要奖项并为他在广大同行和听众中赢得了广泛声誉。但对自己的作品并不满意。他曾多次真诚地表示，迄今为止他还没有写出真正令他完全满意的作品。这不仅仅是谦虚，更是出于艺术家的真诚和责任，出于对精英艺术和精品意识孜孜不倦的追求。

如今，陆在易已届花甲之年。对作曲家来说，这是一个成熟之年、丰收之年。作为老友故知，我衷心祝愿他体笔两健，量质双丰，为当代声乐创作奉献更多精品杰作。

原载《人民音乐》2004年第11期

博士论文写作中的逻辑问题研究

博士学位是我国现行学位教育制度的最高层次，博士学位论文是体现国家博士学位教育之教学质量、科研水平和学术创新能力的重要平台。

但在博士论文写作和指导实践中，却有一个重要问题值得研究，这便是逻辑问题。这个问题之所以重要，因为，逻辑、逻辑关系、逻辑链条在博士论文写作中无处不在——论文篇章结构中的逻辑问题和逻辑关系，本文称之为“宏观逻辑”，也即结构逻辑；论文在论述论证过程中的逻辑问题和逻辑关系，本文称之为“中观逻辑”，也即论述逻辑；论文具体表述中的逻辑问题或逻辑关系，本文称之为“微观逻辑”，也即表述逻辑。

本文的任务，是作者结合自身的教学实践和国内论文的相关实例，对博士论文写作中的逻辑问题进行初步研究，以寻找其中的规律，探讨如何有效避免结构设计、论述论证过程和具体表述中的逻辑混乱现象，把博士论文相关环节建立在严谨顺畅的逻辑关系之上。

逻辑能力：学术思维与逻辑法则

从根本上说，学术思维的规律与人类思维的规律并无质的不同，学术语言也是一种用于交流和沟通的公共语言，它同样要遵循人类思维和表达的逻辑法则。

一般从事音乐工作或音乐学研究的人，通常情况下都对逻辑

感到陌生。其实，对于我们来说，逻辑无时无刻都在伴随着我们的生活——我们平素思考、说话、阅读、写作，都会自觉不自觉地遵循着逻辑法则，即便是一句日常短语也渗透着逻辑理性。这就是逻辑力量在无形中规范着我们的思维和语言。因此，逻辑能力是人的天然禀赋之一并在社会交往中得到锻炼和强化。它对我们来说一点儿都不神秘。

当然，学术思维和学术语言除了要遵循人类思维和语言的一般规律之外，也有其独特的性质。这是一种特殊的思维方式和语言表达方式，这种特殊性表现在两个方面：

其一是理性思维（或曰逻辑思维）。这种思维不同于形象思维的地方有两点，即思维的基本材料是学术概念而非艺术形象，思维过程贯穿着理性逻辑而非艺术逻辑。当然，形象思维与理性思维、艺术逻辑与理性逻辑是人类同时兼备的两种思维能力，两者虽各有侧重，但不能截然分开，两者事实上经常是互相渗透、彼此交融的。从事音乐创作的作曲家以形象思维和艺术逻辑为主，但并不排斥理性思维和理性逻辑；从事音乐学研究和写作的音乐学家以理性思维和理性逻辑为主，但也并不排斥形象思维和艺术逻辑。

其二是思辨性、专业化语言。前面说过，音乐学文论写作以文字和概念作为思维和表述的基本材料，而且也是一种用于交流与沟通的、能够被他人所理解的公共语，因此要遵循人类语言表述的规律和逻辑；但它又大不同日常生活语言和于一般的书面语言，是一种具有特殊性质的公共语，它使用的概念是学术性概念，它使用的语言是学术性的书面语，其中有许多学术性的特殊约定，带有强烈的思辨性，往往只有受过专门训练、具有一定理论素养的人才能理解——这就是“思辨性语言”的含义。

音乐学文论甚至也不同于人文社科其他学科的学术语言，因为，音乐学是研究音乐艺术规律、美的特性及其历史演变和现实

发展的理论学科，是一门非常专业化的特殊学问，其语言、概念专业性极强，没有接受过系统的音乐艺术训练的人，哪怕他是人文社科其他领域的著名学者，也很难准确理解其真谛——这就是“专业化语言”的含义。

所以，从事博士论文写作，首先必须深入了解学术思维的特殊性，切实掌握理应遵循的逻辑法则，才能使我们的研究和写作实践少走弯路，尽快步入正轨。

逻辑起点：概念及概念间的逻辑关系

概念是音乐学研究和文论写作的基本材料。一切以口头（语言）或书面（文字）形式存在的学术成果，都是由一系列概念按照一定逻辑法则排列组合而成的，因此，概念是学术文论的细胞，当然也是博士论文的逻辑起点。当前博士论文写作中的某些问题，往往可以追溯到开题报告阶段对这个逻辑起点的忽视。

一、概念的外延与内涵

由于科研工作的高度思辨性，因此对于概念使用的科学性和逻辑性有着比一般人更高更严格的要求；而论文一些常见错误，往往从对概念外延和内涵的理解不当就开始失足。

一个概念的外延，就是适合于某一概念的一切对象，即概念所指的一切事物。如“音乐”这个概念，其外延是古今中外所有的音乐；“中国音乐”这个概念，其外延是中国人创造的古往今来的一切音乐；“中国当代专业音乐”这个概念，其外延是1949年以来中国专业作曲家创作的所有音乐；“肖邦的钢琴曲”这个概念，其外延是肖邦创作的所有钢琴作品；等等。

某一概念的内涵，就是反映于该概念中的对象的本质属性的

总和。如对“音乐”这一概念的内涵，不同的美学学派对此有不同的界定。但无论如何，它们都一致公认音乐艺术是听觉艺术和时间艺术。再如“音乐学”这个概念，我们可以把它的内涵概括为“以概念为基本材料，以抽象思维为主要方式，以文字为主要手段，对音乐艺术及一切相关事物进行历史的和逻辑的描述、评价、研究，并揭示其规律、探索其奥秘、推动其发展的学问”，尽管这样的概括也许不够完善，但它也把涉及到音乐学的性质、对象、思维方式和研究方法、存在方式、功能等相关的本质属性基本上揭示出来了。

二、概念的外延与内涵对博士论文写作的意义

对概念外延与内涵的确定，是学术研究的逻辑起点。而博士论文的关键词，则是其研究和写作的“细胞核”，也是它的核心概念群。一篇长大的博士论文，正是在这个细胞核和核心概念群的基础上生长壮大起来的；而某一个结构单元标题中所包含的概念，实际上也是这个结构单元的关键词和核心概念群。因此，对关键词和核心概念群外延和内涵的理解及其质量如何，事关重大，甚至可能会影响整篇论文的成败。

手头有一篇研究美国整合音乐剧的博士论文，其中一章的标题是“整合音乐剧的基本创作特征”，但作者只论列了“戏剧性歌曲”和“戏剧性舞蹈”这两个范畴。从逻辑上看，所谓“整合音乐剧的基本创作特征”这个标题的外延，不仅包括“戏剧性歌曲”与“戏剧性舞蹈”，而且还逻辑地包含了剧本、剧诗、舞台美术、表导演艺术，也即音乐剧整个舞台体现体系的整合。如果仅仅把整合音乐剧的基本特征概括为戏剧性歌曲和戏剧性舞蹈，这就在逻辑上犯了以偏概全的错误，因为它并不能囊括这个标题的所有外延。

此外，一篇名为《20世纪下半叶中国音乐创作评论研究》的博士论文，其问题正是出在选题时没有弄清“音乐创作评论”这个概念的外延上——作者只研究“作品评论”而不研究“创作思潮及其评论”，将半壁江山遗落在自己的论题之外。这样的逻辑错误使得整篇论文不得不面临要么改题、要么重新结构的命运。

由此可见，弄清概念的外延与内涵，对音乐学研究和写作是一项至关重要的基本功。

三、概念之间的逻辑关系

构成博士论文的基本材料是概念和一系列概念所构成的概念体系，这样，在概念与概念之间势必形成一种由逻辑法则所规定的相互关系；弄清不同概念之间的逻辑关系，是博士论文写作中一个常识性问题，可惜，极个别音乐学博士在这方面仍存在某些缺陷。

决定概念之间相互关系的因素是两个，即概念的内涵和外延。

两个概念的内涵根本不同，两者之间既无交叉也不重叠，这种关系就是并列关系。例如“音乐学”和“美术学”、“中国古代音乐史”与“欧洲音乐史”、“声乐”与“器乐”、“音乐思想”与“音乐创作”这几对概念，彼此都有各自的、明显区别于其他概念的本质属性和特定内涵，它们之间的逻辑关系，就是并列关系。

两个概念的外延存在包容与被包容的关系，这个关系就是种属关系——其外延包容了另一个概念全部外延的概念称之为“种概念”，其全部外延被另一概念所包容的概念称之为“属观念”。例如“音乐学”与“中国音乐史”这两个概念，前者外延中包含了后者，后者的全部外延被前者的外延所包容，那么，“音乐学”是种概念，“中国音乐史”是属概念。

两个不同的概念表达的是同一个含义，指的是同一个事物，它们之间的逻辑关系便是同义异名关系。比如，认识论中的“马

克思主义反映论”与“能动的反映论”这两个概念就是同义异名关系，戏剧理论中的“戏剧矛盾”和“戏剧冲突”也是同义异名关系。处于同义异名关系中的不同概念，在实际使用时彼此可以互相置换。

字面相同而实际含义不同的两个概念，其逻辑关系就是同名异义关系。例如 Music drama 这个概念，在瓦格纳的“未来戏剧”理论与实践中经常使用，但在现代欧美音乐剧中，也有这个概念，但前者指的是“乐剧”，后者是现代音乐剧中一种风格类别。两者虽然在字面上相同，但实际含义迥异。再如“主体”这个概念，在日常生活中是为主的意思，例如“以公有经济为主体”；但到了哲学—美学领域，却是一个典型的学术概念。

从事博士论文写作，就必须对不同概念之间的逻辑关系有清晰的认识和准确的把握，否则就容易在运用中陷入概念之间的逻辑混乱。

宏观逻辑：结构层次及其逻辑关系

文论的篇章结构犹如房屋建筑的梁和柱，横则为梁、竖则为柱，一座庞大的建筑正是由这些纵横交织的梁柱支撑起来的。

博士论文的结构也是一样——如果说，横向次第展开的篇、章、节、目等不同级次的结构单位是它的“梁”的话，那么，在这些篇、章、节、目中纵向贯穿的逻辑和逻辑关系则是它的“柱”；不过，建筑物的梁与柱都是可见的实体，而博士论文结构中的“梁”虽也是可见的，但它的“柱”却是隐形的、不可见的。在建筑学中，决定“梁”和“柱”的结构关系的，是不可见的力学原理；决定论文结构关系的，则是不可见的逻辑法则。违背了力学原理的建筑结构，哪怕它的原材料再好、施工质量再高，也有整体坍塌的危险；违背了逻辑法则的文论结构，即便它

的资料再翔实，分析论证再精彩，文字再漂亮，也因其结构松散、思维混乱而大大降低了它的学术质量，甚至有可能从根本上毁掉一篇论文。

所以，文章文章，最讲究的就是文论的章法、结构，最讲究把各种级次的大小结构单元按照它们的逻辑关系组织进一个严密、有机的结构框架中。

一、结构层次之间的逻辑关系

博士论文写作中的“结构层次”，是按照一定的逻辑法则构成的逻辑层次；所谓“结构关系”，实际上是指各种大小结构之间构成的或并列或递进、或包容或从属的逻辑关系。在这里，逻辑力量时时刻刻都在决定着结构关系的质量高低和结构层次的清晰程度。

那么，什么是结构层次之间的逻辑关系？

在文论写作中，逻辑关系实际上讲的是由不同外延和内涵的各种概念所构成的概念系统之间和结构语境中的上下文关系，是在全面而准确地理解论题核心概念的基础上，按照人类思维逻辑的基本法则进行结构设计和层次铺排时必须达成的有机性目标。也就是说，判断一部著作、一篇论文的结构组织及其层次好坏的标准，是看这种结构设计和层次安排是否符合人类思维的基本逻辑、是否揭示出论题的全部外延和内涵，在各个结构层次之间构成的关系是否被组织得有机、清晰、顺畅。

二、各级标题的层次感和逻辑性

作为博士论文结构的文字载体，论文各级标题、各个标题在文章结构网络中的具体位置和层次，以及由这些标题所构成的纵

横交错的相互关系，都存在着某种内在的逻辑性；影响甚至决定作者能否将这些不同层次、不同功能的标题组织成为一个严密而有机的标题群落的根本因素，是看他是否有足够的逻辑功力发现这个标题群落以及各个组成部份之间相互关系的内在逻辑联系。

其实，所谓“各级标题的逻辑性”，说的是运用逻辑力量来为各级标题定位和分层；或者换句话说，作者为各级标题定位和分层的主要依据，就是揭示它们在标题群落中的逻辑联系。这些话听起来好像有些玄奥，实际上很好理解：一篇论文、一部著作的结构层次和标题群落，是按照一定的逻辑关系组织起来的，这个结构单元及其标题之所以只能放在这个论域而不能放到另一个论域，之所以只能在这个结构层次而不能放到另一个结构层次，除了某些具有逻辑模糊性的现象之外，绝大部分结构和标题都是有着它自身的逻辑规定性的。这种逻辑规定性，不以作者个人喜好、习惯、个性、写作风格为转移，作者必须按照这种逻辑规定性来组织结构、安排各级标题的层次。如果作者对这种逻辑规定性缺乏清晰的认识，甚至产生了误解，或者在结构设计、标题定位和分层实践中没有揭示这种逻辑规定性，那么，就必然导致不同结构和各级标题之间的逻辑混乱。

三、结构设计中的逻辑混乱

在多数情况下，逻辑混乱是导致结构混乱的罪魁祸首。一般有以下几种表现形态：

1. 思路不清

所谓“思路不清”，就是人在思考问题时缺乏逻辑的顺畅性和严密性，在复杂的问题和现象面前，难以发现其中的逻辑联系并从中理出头绪。表现在结构设计中，这种“思路不清”的直接

结果是，结构及结构层次无条理、不清晰，彼此没有构成有机的逻辑关系，导致前后次序颠倒，因果关系混乱，阻断逻辑链条，结构气息不畅，读者更是不知所云。

2. 主次不分

主次不分的根本原因是对论题的论述重心在逻辑上出现了错误的判断，因此在结构设计的在实际操作中必然不分主次，让各个结构单元平分秋色，甚至主次颠倒、反客为主。一些博士论文常犯这样的错误——习惯于“话说从头”，与论题无关或关系不大的话题在论文结构中占用了太多的地盘，可谓“泼墨如云”；而对真正的论述重心，却没有多少话可说，反而“惜墨如金”了。如果一篇博士论文以《论莫扎特歌剧〈费加罗的婚礼〉中费加罗形象塑造》为题，全文大结构分为三章，第一章标题是“莫扎特的生平和创作”，用第二章标题是“莫扎特歌剧创作及其历史贡献”，第三章标题是“《费加罗的婚礼》中费加罗形象的塑造”。此文在结构设计上违背了逻辑相关性原则，导致主次不分。因为，莫扎特生平与创作、他的歌剧成就尽人皆知，作者却在无需多说的地方过多用力，而到了第三章才真正接触到论文的核心部位，但已经没有给它留下足够的论述空间和纵深了。

3. 交叉、重叠与错位

在结构设计中的交叉、重叠、错位现象，具体表现为：把明明属于这一论域的问题，偏偏放到另一个论域的结构中去；把明明属于这一结构层次的问题，偏偏放到另一个结构层次中去；在这一结构单元或结构层次曾经讲过的问题，偏偏又在另一个结构单元或结构层次中出现了类似的结构。

这一类交叉、重叠、错位现象，在初学写作者的结构设计中非常普遍。这主要是由作者对结构和结构层次之间的逻辑关系了解不深、处置失当造成的。

4. 子项不全

子项不全的病根在于对核心概念的外延缺乏准确而全面的了解。毛病不算大，但后果却往往很严重——因为子项不全必然导致结构设计中出现论域遗漏，有时，这样的论域遗漏对一篇学术论文来说是致命的。

就以上文所举的“费加罗形象塑造”这篇论文为例：歌剧形象一般分为三个部分：戏剧形象——那是剧本中所提供的文字形象；音乐形象——那是总谱中所提供的声音形象；舞台形象——那是由戏剧形象、音乐形象、表演形象、舞台造型和声光形象高度综合起来的综合性形象。如果这篇论文只讲前两个形象而遗漏了舞台形象这个极端重要的子项，那就会导致对歌剧形象的纯然书面的和谱面的、分割的和静态的研究，无视歌剧形象塑造是一个动态的高度综合的有机过程，其学术价值必然会大打折扣。

5. 横生赘疣

在博士论文的结构设计和结构网络这个有机体中出现了不具备逻辑相关性、因此不属于它的、多余而又显得累赘的结构单元，便是所谓“横生赘疣”。它的危害性，随着它在结构网络中所处层位高低而各有不同——层位越低，危害性越小；层位越高，危害性越大。如果这种赘疣竟然出现在宏观结构中，那么它对于一篇论文来说有可能是致命的。

试以与结构层位相对应的编、章、节、目为例说明之。倘若这种赘疣出现在第四结构层位“目”中，那么它的危害性就小得多，因为它所处的层位毕竟是局部的，将它割去不至于影响整篇论文的结构；倘若这种赘疣竟然不幸地在第一结构层位“编”中占有一席之地，它的危害性就大了，因为在宏观结构层次中出现本论题不应该有的最大的结构单元，表明作者对论题的内在逻

辑、核心概念的外延和内涵存在着严重的误判，这种误判足以破坏论文整体结构的有机性和严整性，从而引起人们对作者思维能力和逻辑能力的根本性怀疑。

因此，在博士论文的结构设计中讲究宏观逻辑，让论文结构更有机、更严谨、更精练合更富逻辑性，应当成为结构设计的首要任务。

中观逻辑：论述与论证过程中的逻辑关系

论述和论证是博士论文写作的主体部分，也是作者阐述自己的学术主张、提出自己的见解并加以严密验证的过程。在这个过程中，同样潜藏着深刻的逻辑关系。当然，这种逻辑关系并不影响论文的全篇，而只对某一个分论点之论述论证过程的科学性、可信度和说服力发生决定性影响，因此是小于宏观逻辑、大于表述逻辑的中观逻辑。

一、论述、论证的两个层次

论文对核心论点的论述与论证，必须通过宏观结构及其严整逻辑来实现；而论述和论证所要证明的，不是论文的核心论点，而是与核心论点紧密相关、对核心论点起支持作用的分论点。为着更清晰地说明这个问题，我们将以《“浮瓶信息”引发的思索》[①] 为例，来分析文论中论述、论证的两个层次及其相互关系。

此文提出的核心论点是：

“浮瓶信息”是对先锋派音乐现实命运的深刻警示

---

① 于润洋：《“浮瓶信息”引发的思索》，《人民音乐》1995年第3期。

作者在总标题和文章开篇部分便明确亮出这个核心论点。

全文的结构组织和论述、论证，都是围绕这个核心论点展开的，其论述论证思路是：

提出核心论点→对核心论点进行多层次、多环节的论述和论证→导向最后结论。

上面所说的“对核心论点进行多层次、多环节论证”过程，也即运用步步递进、层层深入之法，为核心论点设立若干分论点并分别进行论述、论证的过程。各个分论点分别如下：

第一分论点：“浮瓶信息”说深刻点破了西方先锋派音乐的内在危机。

第二分论点：西方先锋派音乐在此后50年的遭遇印证了“浮瓶信息”说。

第三分论点：我国当代专业音乐创作借鉴西方现代技法的必要性和盲目性。

第四分论点：我国当代专业音乐创作盲目模仿西方毫无前途。

第五分论点：近年来西方在艺术创作与艺术消费关系上的危机难以克服。

作者通过上述五个分论点的论述与论证，最后导出了自己的结论：

西方先锋派音乐，是西方特定社会历史文化结下的一棵“苦果”。这棵“苦果”只能由西方自己去吞食，东方的、中国的现代音乐和音乐公众没有义务一定要去分食它的苦涩。

上述五个分论点，同时也构成了文章的基本结构和论述思路。从其来路看，都是作者为了证明核心论点的正确性和深刻性而有意识地设置的，它们从不同角度对核心论点起支持作用；从其去路看，这些分论点都由核心论点派生而来，并为全文最终导向结论铺设了一条组合严密的逻辑环链，使该结论成为一个在学理和事实两方面都难以摇撼的警世之论。

二、分论点的论述

论述是学术文论中一种不必可少的议论形式和手段。其基本特征是：以普遍学理和人类知识体系总和为支撑，以概念及概念体系为主要材料，借助于抽象思辨和逻辑演绎方法，进而证明某个论点之能够在学理上成立，或得出新的观点或结论。

下面，我们在《“浮瓶信息引发的思索”》一文中选取第一分论点为例作一番剖析。

1. 分论点对核心论点的支撑作用

分论点的设置有一个基本标准，即它必须在学理上与核心论点构成一定的逻辑关系，从而对核心论点起支撑作用。

此文第一分论点“‘浮瓶信息’说深刻揭示了西方先锋派音乐的内在危机”，与全文核心论点“‘浮瓶信息’是对先锋派音乐现实命运的深刻警示”所构成的逻辑关系，是局部与整体的关系，核心论点中的“先锋派音乐”，泛指世界范围内的一切新音乐，而第一分论点中特别指明了阿多诺“浮瓶信息”的特定所指是“西方先锋派音乐”。这是一种由西方延伸到当代中国、由局部扩展到整体的逻辑思路。

从第一分论点的具体论述过程看，其任务是交代本文的核心概念“浮瓶信息”的特定含义、出处、提出者、提出的相关背景以及用它来比喻西方先锋派音乐社会本质的深刻性，在逻辑上对核心论点起铺垫和说明作用，在结构上为文章主体部分的论述、论证过程发挥导入功能，因此是对核心论点展开论述或论证的第一个逻辑层次和结构层次。无论从逻辑还是从结构上说，这个层次都是必不可少的，如果把这个分论点彻底抽取掉或作者的论述论证语焉不详，必将使得核心论点和核心概念因缺乏必要铺垫而

导致逻辑链条的断裂和结构上的缺位，从而影响读者对“浮瓶信息”说之特定含义、来龙去脉及其特定指向的全面理解。

2. 分论点论述中的多层次及其安排

在绝大多数情况下，作者对于分论点的论述都不可能是单一层次的，而往往必须通过多层次的论述才能使分论点在学理上获得强力支撑，并因此而得以成立。所以，论述中的层次安排便是博士论文写作一个至关重要的技术环节。因为，论述的丰富性和深刻性常常是通过多层次深掘和多视角展开才可能实现；某些博士论文之所以显得内容干瘪、视域狭窄、见地肤浅，其病根常常出在这个环节之上。

试看于润洋为此文第一分论点所设定的论述层次：

第一层次：阿多诺其人与他的《新音乐的哲学》。

第二层次：从阿多诺著作中引出本文的核心概念“浮瓶信息”。

第三层次：对“浮瓶信息”含义和指向进行概略解读。

第四层次：明确提出分论点“‘浮瓶信息’说深刻揭示了西方先锋派音乐的社会本质”。

第五层次：在与黑格尔理性乐观主义的比较中凸现“浮瓶信息”的危机感。

第六层次：阿多诺对勋伯格革新的热情肯定。

第七层次：阿多诺指出勋伯格革新中难以克服的矛盾以及因此而导致的孤立。

第八层次：归结到“浮瓶信息”，说明阿多诺对现代音乐前途与命运的困惑与悲哀。

作者通过以上8个层次，对文章的第五分论点进行了丰富而深刻的论述。特别值得注意的是，分论点的提出是在第四层次的位置上，以此为界，将另外7个层次划分为前三、后四两个论述阶段——第一阶段是“浮瓶信息”相关背景的交代及其含义和指

向的解读，为分论点的提出作了充分的铺垫和明确的界说，使分论点的提出顺理成章且易于理解；但作者并未就此止步，而是继续用4个结构层次，把论述从广度上拓展、深度上开掘：

第五层次的论述，作者从阿多诺的“浮瓶信息”这个比喻中，解读出他感受到西方现代音乐前景和命运的暗淡、苍凉和悲哀。早在百余年前，黑格尔就曾预言过“传统意义上的艺术的终结”，然其中蕴涵着理性哲学的乐观主义；而阿多诺的“浮瓶信息”说表明，他认为二十世纪西方现代音乐所面临的却是一场异常深刻的、真正的危机。这一层次的论述，把关于“浮瓶信息”的反思从现实命运的反思推向历史纵深的反思，在现实与历史的比较中，用黑格尔的理性乐观主义来反衬阿多诺“浮瓶信息”说的悲观主义色彩，从而产生强烈的理论反差和阅读效果。

第六层次的论证，在第一分论点的论述层次中属于转折层次，作者列举阿多诺年轻时对新维也纳乐派的由衷仰慕及从师于勋伯格门生贝尔格学作曲的经历、阿多诺现代音乐哲学观念的建构以及对“新古典主义”音乐的尖刻批判来捍卫勋伯格为代表的新音乐等事实，意在说明阿多诺是勋伯格音乐革新的卫道者，而非始终如一的反对派。这一层次的论证，在整个第一分论点的论述中起着重要的过渡和转折作用，为下文“但书”的出现作了很好的逻辑铺垫——表明“浮瓶信息”之说竟然出于阿多诺这个新音乐的卫道者之口，比之于一贯反对派的批评和攻击，具有更强大的说服力。

第七层次的论述是第六层次的必然延展。作者指出阿多诺对西方现代音乐的理论反思的辩证性，即在肯定其本质方面的同时，又清醒地看到新音乐自身难以克服的内在矛盾：为在创作上获得“自由”而摒弃传统，创造十二音作曲体系，但新的束缚和规范反过来又控制了他自身，从而重失“自由”；为反抗资本主义“文化工业”对音乐公众的精神侵蚀及其审美听觉结构的破

坏，乃用新的音乐语言与之抗衡，然因这种新的语言难以被广大公众领悟和接受而陷入孤立境地，只能在极小的艺术圈子中寻求理解。这个层次的论述，在第一分论点的论述中具有承上启下的功能——它承续了第六层次的肯定性论证，把自己的论述重心放在指出阿多诺已经意识到的新音乐的严重异化及其所面临的深重危机上，为第八层次的导入开启了逻辑必然性之门。

第八层次虽然只有一句话："这也正是阿多诺在西方现代音乐的前途和命运面前所表现出的困惑和悲哀并把它比喻为'浮瓶信息'的一个根本原因"，作者也未将它独立成段而直接承继在第七层次论述文字之后，但它在第一分论点的论述层次中却处于结论的位置上，因此是第一分论点的总结，并与之遥相呼应，在功能上使第一分论点得到强化。

当然，于润洋先生把第一分论点安排在论述过程的中段提出，自有其道理但也并非必须如此。如果把它安排在第一层次提出，或者干脆只在论述过程的最后提出，同样都是行之有效的方案。关键是抓住一条：只要将论述论证过程安排得井然有序、逻辑顺畅就好；至于具体的论述方案和层次安排，则不同作者各有所好，写作习惯各有所长，不可强求一律。

3. 分论点论述中的材料与论点的逻辑性

论述过程的特征是"以理论理，以理服人"，因此，论述过程所使用的材料，一般都是学理性的，其中包括学术文献中的概念、论点、观念等思想材料。

在论述过程中使用材料，必须强调一点，即它们确实是与所要论述的分论点能够构成紧密的逻辑关系、能够为分论点的最终成立提供坚实支撑力的材料。只有在这个前提下，谈论材料丰歉对论点坚挺性的影响才有意义。否则，即便作者手头掌握的材料再多，只要它无法与我们所要论述的论点构成一定的逻辑关系，

那么这样的材料对于这个特定的论述过程来说也是毫无意义的；反之，只要我们使用的材料能为论点提供强大的支撑力，即便从我们所掌握的材料中精选出三五条甚至一两条，也就足以说明问题了——论述过程中材料与论点之间逻辑相关的极端重要性，由此可见一斑。

为更具体地说明这个问题，这里不妨以上文的第二分论点“西方先锋派音乐在此后50年的遭遇印证了‘浮瓶信息’说”的论述过程为例。作者为了给这个分论点提供充分的材料支持，首先发出“自《新音乐的哲学》的问世，至今已经过去了近半个世纪了，而西方音乐文化的现状如何呢”的设问，之后列举了以下三个方面的材料：

其一，阿多诺曾经无情地批判过的“文化工业”正在以从未有过的势头劈天盖地席卷着西方音乐文化市场，使大多数人身不由己但又心甘情愿地沉醉其中；

其二，严肃音乐家则避入象牙之塔，孤芳自赏，广大音乐公众对之形同路人；

其三，引用德国著名学者汉斯·迈耶文章《我们已不再有文化》中的一段话，此文对在西方具有代表性的德国文化的“绝望”和“堕落”现状及其悲剧前景做了同样悲观的估计。

前两条材料分别对西方商业音乐恶性膨胀、专业新音乐极度受冷落这一众所周知的现状作了概括性描述和分析；后一条材料则援引著名学者、著名文献中的著名观点——对资本主义商业文化的“堕落”和先锋派音乐的“绝望”表达了强烈的批判立场。

这三条材料，显然都在逻辑上对分论点“西方先锋派音乐在此后50年的遭遇印证了‘浮瓶信息’说”形成强大支撑，使它的论据充分、分析透彻，学理坚挺；表明阿多诺在50年前发出的关于“浮瓶信息”的警告，即便在50年后不仅没有过时，反而更形尖锐而突出。

三、分论点的论证

论证过程的特点是“以实论理，以理服人”。论证过程当然也不能脱离逻辑思辨，但它更注重实证，更注重以确凿的事实和统计数据作为论据，对某个论点进行证明——证实或者证伪。因此，论述和论证，除了其共同特点之外，其主要区别是取决于论据（材料）的性质和形态——论述主要以学术文献等思想材料为论据，后者主要以事实和数据为论据。

当然，无论是实证性材料还是思辨性材料，它们都必须与其所要证明的论点之间构成紧密有机的逻辑关系，否则这些实证材料的使用便失去了逻辑依据。鉴于这一点我们在前文中已经讲得很清楚，这里只能点到为止，不再赘述。

论证过程实际上是个“摆事实讲道理”的过程，在这个过程中，“事实”是论据，“道理”是论点，“事实”为“道理”而存在，衡量“事实”的价值标准只有一个，即它们对于“道理”的支撑力如何，能否无可辩驳地证明“道理”。人们常说“事实胜于雄辩”，说的是在“事实”和“道理”之关系合乎逻辑要求的前提下，以事实性材料为论据的论证常常比以思辨性材料为论据的雄辩论述具有更强大的说服力。

有时候，只需一个确凿事实就可修正一个流传久远的结论。例如贾湖骨笛的出土修正了“中华文明有五千年历史”这个尽人皆知的说法，而把相关历史纪年向前推进两千余年。

下面我们将以于润洋先生文章的第五分论点“近年来西方在艺术创作与艺术消费关系上的危机难以克服”为例，来说明论证过程的特点。

此文发表在 1995 年。所谓“近年来”，当然是指离此文发表时间最近的几年。

需要特别附加说明的是，作者为了论述"'浮瓶信息'是对先锋派音乐现实命运的深刻警示"这个核心论点，在全文中为西方先锋派音乐命运的观察和分析设立了两个不同的时间维度——其一是"浮瓶信息"说提出的当时，即阿多诺在世的20世纪40年代末；其二是"浮瓶信息"说提出的50年后，也就是作者发表此文的"近年来"。这两个不同时间维度的设立其实只说明一个问题：即便经历了半个多世纪的风雨沧桑，西方先锋派音乐的悲剧式命运不但毫无改观，而且每况愈下，阿多诺关于"浮瓶信息"的警告依然回荡在西方上空。

现在回到"近年来"的分析上来。作者为了证明第五分论点"近年来西方在艺术创作与艺术消费关系上的危机难以克服"，列举了"近年来"西方发生的一件事实和一条统计数据：

事实是——1993年上半年发生在法国的对现代派美术的批评浪潮。

统计数据是——1992年，西方现代派美术作品的成交额下降了55%—78%。

这个事实和数据之可靠程度毋庸置疑。使用这种实证性材料为第五分论点提供论据，较之使用概念和抽象思辨进行繁复论述，不但省去了许多笔墨，其效果更加令人信服。

但其中也还存在一个转换环节：即这两个实证性论据的对象都先锋派美术，看上去并非直接针对先锋派音乐。所以作者通过如下这段话，逻辑顺畅地完成了对象的转换：

这里我不想把西方的先锋派音乐同先锋派美术在趋向和性质上完全等同起来，造型艺术中先锋派的荒诞不经确实走的太远了，但这二者之间在本质上毕竟存在着无法否认的某些相似之处。西方现代音乐将面临的究竟是怎样一种社会处境？它难道有能力克服发生在艺术创造与艺术消费之间所存在的这种危机吗？

虽然作者对西方现代音乐是否具有克服其危机的能力用一个疑问句来表述，但其答案显然已经隐伏在阿多诺的“浮瓶信息”和全文的结论中了。

四、论述与论证中的常见弊端

由于论述、论证过程是学术文论写作的主要环节，因此博士论文写作最易在这个环节上发生种种错误。而论据与论点错位、逻辑链条缺环两条，是诸种错误中最为常见的形式。

1. 论据与论点错位

在论述论证过程中，论据与论点的错位现象，同样普遍。这种现象的具体表现有二：

其一，论据与论点之间毫无事实和逻辑上的联系，两者风马牛不相及，论据对论点的支撑力几乎为零，根本不能形成任何支持作用，这就是“无效论述”。

其二，作者列出的论据与论点不存在能够被读者把握到的逻辑联系，使论据的性质变得模糊而难以确定，论据对论点形成的支撑力极为微弱，这就是“模糊论述”。试看下例：

音乐艺术核心功能是审美功能。如今一些人把音乐滥用于广告或治疗，这不是对音乐艺术审美功能的亵渎吗？

上面这段话，在形式逻辑中是个典型的三段论式，在音乐学文论写作理论中是个完整的论述过程。“音乐艺术的核心功能是审美功能”在形式逻辑中是大前提，应该说，这个前提是正确的；对于整个论述过程来说，这句话便是作者用以证明自己结论的学理性论据。“如今一些人把音乐滥用于广告和治疗”这句话，在形式逻辑中是小前提；在论述过程中，它就成为我们所说的事实性论据。最后那句“这不是对音乐艺术审美功能的亵

渎吗”，在形式逻辑中称之为“结论”，在论述过程中称之为“论点”。

在这里，我们不作单纯的形式逻辑分析，而只从文论写作理论的角度来剖析这个论述过程中论据和论点的错位问题。

说“音乐艺术的核心功能是审美功能”，在学理上完全可以成立，因此是一个学理性论据，但作者在使用这个论据时，实际上暗含着一个误解，即把“核心功能”误解为“惟一功能”，否认除此之外还有包括实用功能（将音乐用于广告和治疗正是这种实用功能的表现之一）在内的其他多种功能，否则就不会用它作为支持其论点“对审美功能的亵渎”的论据。实际上，强调并彰显音乐艺术的审美功能并不必然排斥其他功能，将音乐用于广告和治疗目的也不必然导致对审美功能的亵渎，因此用这个论据来支持论点，因两者之间的逻辑关系十分模糊而显得相当乏力，因此是一个模糊论述。

“把音乐滥用于广告和治疗”之类现象在现实生活中确实存在，因此作为事实性论据同样可以成立。然而，作者依然没有分清，“把音乐滥用于广告和治疗”在音乐功能观的指向上特指实用功能而与审美功能无关，因此用这个论据来支持“对音乐审美功能的亵渎”这个论点就显得毫无力量，因此是一个无效论述。

2. 逻辑链条缺环

在论述论证过程中，论据与论点之间存在着一条不可见的逻辑链条，这个逻辑链条的完整与否，直接决定论据对于论点的支撑力大小；一旦这个链条发生缺环现象，必将削弱论据对于论点的支持，最终使论点的坚挺性受到衰减。

下面不妨仍以于润洋《“浮瓶信息”引发的思索》中第五分论点“近年来西方在艺术创作与艺术消费关系上的危机难以克

服”为例，来说明论述、论证中的逻辑缺环问题：

作者列举“1993年上半年发生在法国的对现代派美术的批评浪潮”及“1992年西方现代派美术作品的成交额下降了55%—78%”这两个实证性论据来支持他的论点。

但其中也还存在一个逻辑缺环：即这两个实证性论据的对象都先锋派美术，并非直接针对先锋派音乐，因此，对于第五分论点所限定的“西方在艺术创作与艺术消费上的危机难以克服”这个范围来说，上述两个实证性论据是有力的，但它们对于全文核心论点的支持却仍缺乏足够的力度。为此，所以作者特地加了一段话（参见本文讨论“论证”的引文），对这个逻辑缺环及时进行补缀，不但顺畅地完成了由先锋派美术到先锋派音乐的对象转换，而且也把这两个实证性论据直接引向核心论点，并形成对后者的有力支撑。

五、论据与论点的逻辑性

问题在于，论点与论据之间的相关性，有时不是事实上的相关或理论倾向上的相关，这些相关毕竟是显性的，因此较易判断；而在论据与论点之间还存在另外一种相关性，这就是逻辑性相关。所谓“逻辑性相关”，就是在论据和论点之间的相关性，不是直线式的、显性的和易于辨认的，而是呈现出一种内在的、隐性的逻辑关联，作者只有发现了两者之间客观存在的这种内在逻辑的关联性，才能在两者之间架起一座论据与论点的逻辑之桥——这就是我们所说的“论据与论点的逻辑性”，也即它们之间的“逻辑性相关”。这种逻辑性相关，在某些比较抽象的、思辨的、论述形而上问题的学术论文中，通常表现得更加显著而普遍。

例如中央音乐学院黄旭东、汪朴新近在南京第二档案馆发现

了萧友梅写于1937年12月14日的一篇内部报告[①]。对这份新发现的史料进行研究和阐发，可有两种不同写法：

其一是就事论事写法，以此文为论据，援引其中的“精神国防”说及其他办学举措，以证明“学院派”同样爱国、同样为抗日救亡做出重大贡献这个结论。这种写法在论据与论点的关系上，属于直接相关和直接论据。

其二是引伸写法。以这个新史实的被发现为论据，来证明中国现代音乐史研究在史料发掘上还有大量工作可做、本学科学者不能满足于现有史料、更不能坐等史料这个论点。这种引伸性写法，并不着眼于史料本身内容的研究和解读，而是在“新史料的被发现”和“学科资料建设”之间发现了两者之间的逻辑关联，因此属于逻辑性相关。以前者（论据）来证明后者（论点），这也是一个独特的切入角度，论据对论点同样具有很强的支撑功能。

微观逻辑：具体表述过程中的逻辑关系

运用语言和文字表达某种思想、观点或结论，哪怕它仅仅是一个完整句式、一个学术判断，同样也要遵循思维和语法的逻辑性，同样也要注意其中的逻辑问题。尽管这种表述逻辑仅存在于博士论文的具体行文和特定语句中，因此属于微观逻辑，但却不能因其小而对它有任何忽略。不要以为这类表述逻辑错误只有高中生的习作中才会有，然而不幸的是，它们也常常出现在我们的学士论文、硕士论文中，即便是某些博士论文，也很难完全避免。当然其原因各有不同——有的人是信手写来、不假思索，粗

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期。

心毛糙；但也暴露出少数博士生在逻辑素养及文字表达功力上的严重不足。

一、判断式中的逻辑问题

作者在作推理、下判断时，必然要使用各种概念，为了确保推理和判断的严谨性和科学性，就必须注意概念的内涵和外延以及概念与概念之间的逻辑关系，否则，很容易造成概念的混淆（特别是特称判断与全称判断的混淆），得出违反常识和学理的错误结论来。

试看这个判断式——“音乐艺术必须在和声的建立与解决之中进行”。

不加任何限定的“音乐艺术”是一个外延极为广泛的概念，举凡人类创造的古今中外一切专业或传统音乐作品都被涵盖其中。而“必须在和声的建立与解决之中进行”的音乐，在一般情况下是指按照欧洲功能和声理论创作的专业音乐作品；而各国民间音乐、古代西方单声音乐、我国传统音乐以及20世纪以来现代派音乐，不论其音响结构中是否包括多声或和声因素，从严格意义上说都不是建立在“和声的建立与解决”这个基础上的。因此这个判断式在逻辑上和事实上都是错误的。导致其错误的根源，就在于作者把“必须在和声的建立与解决”这个特称判断极度泛化为全称判断。

二、词序安排的逻辑问题

所谓“词序”，就是在某个单一句式中概念安排的前后顺序。其安放的位置和次序是不可以随意的，因为在无形中规范着它们的恰恰是表述逻辑。在词序安排上出问题，就是词汇或概念安放

的位置不正确而使整个句子不通顺或使人产生误解。

例如，我在校园布告栏里看到一则“网上应届毕业生就业洽谈会”的通知，这个通知的标题就出现了词序错误，因而容易使人产生这样的误解——这个就业洽谈会是针对“网上应届毕业生”的。其实，哪里有什么“网上应届毕业生”？而这句话的正确词序是“应届毕业生网上就业洽谈会”。把“网上”这个概念安错了位置，误解也就在所难免了。

三、语序安排的逻辑问题

所谓“语序”就是在某个复合句式中，某一从句与主体部分安放的位置或次序；或者在同一段落中，句式与句式之间安放的位置和次序。在语序安排上出现问题，给人以说话颠三倒四的印象，其深层原因依然是在表述逻辑上出了问题。

四、段序安排的逻辑问题

所谓“段序”就是在某个较大的论述单元中段落与段落之间安排的前后顺序。较之单一句式中的词序和复合句式中的语序来，段序在全文中占有更大结构空间，因此其中的逻辑问题更为隐蔽，也更难发现。

五、概念的对应性及其逻辑

所谓“概念的对应性”，指的是不同概念之间存在着某种逻辑相关性。我们在使用这些概念时，若对它们之间的逻辑相关性不甚了了，就容易出现表述错误。下例便是从一篇博士论文初稿中摘取出来的：

只有从这样的视角反思古今中外一切文化，才可能消解全盘西化—回归传统、普遍真理—中国特色（相对真理）之间的对立。

作者在这里使用了一系列概念——“全盘西化—回归传统”、“普遍真理—中国特色（相对真理）”，并说这两组概念各自所包含的两个概念是“对立”的。依我看，这句话在具体表述中起码存在三方面的逻辑问题而使它的意思表达含糊不清：

首先是概念的对应性差。普遍真理只能与相对真理存在对应关系，与“中国特色”不存在对应关系，因此必须把括号中的“相对真理”与括号外的“中国特色”对调位置，使“普遍真理”与“相对真理”在逻辑上构成对应关系。

第二，然而即便如此，概念之间的逻辑关系仍未彻底理顺。因为，从作者把“相对真理”解释为“中国特色”这一点看，他其实想说的不是真理，而是艺术规律，因此，只有把第二组概念调整为“普遍规律（音乐艺术的共同规律）—特殊规律（中国音乐的自身特色）”，它们之间的逻辑相关性才凸显出来。

第三，也是最根本的——如果说第一组“全盘西化—回归传统”所包含的这两个概念多少带有某些对立因素的话，那么，无论是“普遍真理—相对真理”还是“普遍规律—特殊规律”，彼此之间从来都不具有“对立”的性质，在逻辑上是种概念与属概念之间包容和被包容的关系，又谈何“消解”？实际上也无从消解。

在一个简单表述中竟然存在如此多的逻辑错误，可见一些音乐学博士生的逻辑素养亟待提高。当然，与那些将贬义词当褒义词使用（例如“浅尝辄止”、“始作俑者”）之类低级错误相比，这样的逻辑错误显得“高级”一些、也隐蔽一些，因此常常被作者们疏忽。

总之，逻辑问题在博士论文写作实践中无所不在，因此是一个非常值得研究的实践性课题。本文对其中的三种逻辑层次——宏观逻辑（即结构逻辑）、中观逻辑（即论证逻辑）、微观逻辑

（即表述逻辑）进行初步研究，意在帮助我们提高逻辑素养，增强逻辑能力，有效避免结构设计、论述论证和具体表述过程中各种显性的、潜在的逻辑错误和逻辑混乱，以求把博士论文各环节的写作建立在严谨顺畅的逻辑关系之上。

当然，一篇优秀博士论文的真正价值和灵魂，主要还是体现在它的学术创新方面，这是毫无疑义的。因此，若在这一点上无甚建树，即便在逻辑上挑不出任何毛病，至多是一篇中规中矩的平庸之作。然而反过来说，一篇颇有创见的优秀博士论文，也必然在各种逻辑关系的处理上臻于严整、缜密、顺畅，否则便算不得优秀。

本文根据作者与冯效刚合作《音乐学文论写作》一书相关内容改写

2007 年 4 月“全国首届博导论坛”参会论文

在历史与未来之间抉择

——“20世纪中国音乐发展道路之争”论评

中国音乐界围绕“20世纪中国音乐发展道路”这个命题的争论，自进入20世纪以来几乎从未间断过。论争的核心始终是中西关系。

20世纪初关于中西关系的争论在“兼收并蓄派”、“国粹主义派”和“全盘西化派”之间展开。经过将近20年的论战和实践，从“学堂乐歌”至萧友梅等人“新音乐”以及抗战时期兴起的“新音乐运动”，中国音乐最终选择了兼收并蓄的道路。

新中国成立之后，围绕中西关系的争论表现为声乐界的“土洋之争”、针对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的“讨论”、关于“马思聪演出曲目的讨论”、“德彪西讨论”等等。随着“三化”口号和毛泽东“两个批示”的提出，音乐界在中西关系问题上的立场已全面演化为对所谓“盲目崇洋”、“洋奴哲学”、“全盘西化”的猛烈批判。“文革”中，“四人帮”对所谓“封资修”采取全面批判的立场，中国音乐则完全封闭了对外借鉴的窗口。

改革开放以来，“中西关系”问题再度成为音乐理论家普遍关注的热门话题，论战此起彼伏，并在范畴的广度和历史的深度诸方面显出许多前所未有的新特点和新趋向。对论战中各家之说进行必要的梳理，在此基础上提出作者自己的见解，便是本文的任务。

这场论战的历史回顾

音乐理论界关于20世纪中国音乐发展道路的论战，在新时期以来的20余年中经历了大小7个回合的较量，参与论战的学者和代表性文献越来越多，涉及的论域越来越广泛，争论的命题也益发具有深刻、尖锐的性质。

1.“兴城会议”：第一回合

在1986年举行的“兴城会议”上，当绝大部分与会代表依然将拨乱反正、进一步清除“左”的影响当作会议关注的重点、以求拓宽音乐界对外开放的视野时，一些民族音乐学家第一次把他们对于20世纪中国音乐发展道路与众不同的判断旗帜鲜明地提将出来，这一判断是从“肃清‘欧洲中心论’的流毒”入手的，指出：

长期以来，“欧洲中心论”极大地妨碍了音乐民族学的发展。这种错误理论根本无视世界各国的民族民间音乐产生于不同的文化背景，有着不同的价值观念，企图用欧洲18、19世纪专业音乐的价值观念和技术规范来观察一切、衡量一切，自然会得出“中国音乐落后”之类的错误结论。因此，首先有必要对百年来的近现代音乐史作一番严肃反思和重新评价。鸦片战争以后，西方音乐文化随着帝国主义的枪炮涌入中国，自学堂乐歌开始的新乐运动，在一批民族音乐家的倡导与推行之下，开始了以欧洲专业音乐规范“改造”中国音乐的努力，其结果是篡改民族音乐的本来面目，忽视乃至抛弃了民族音乐传统，首开“欧洲中心论”的先河，导致了中国近现代文化史上最大的战略失误。①

① 转引自居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷——“中青年音乐理论家座谈会”述评》，《中国音乐学》1986年第4期。

这段文字，至少有三点具有重大的理论意义：

（1）指出“欧洲中心论”的错误在于“根本无视世界各国的民族民间音乐产生于不同的文化背景，有着不同的价值观念”；在这一论点下，隐伏着“音乐价值相对论”的命题。

（2）所谓“中国音乐落后论”，是“欧洲中心论”的产物，因此是错误的。

（3）自“学堂乐歌”开始的我国新乐运动，导致中国近代文化史上最大的战略失误。

以上三点，都是对当时音乐界的时论极具颠覆性的重大结论。因此自然引起与会者的高度重视。但由于“兴城会议”议题众多，在大会讨论中没有就此论题展开充分的交锋，不同意见只是在会下的议论中得到表达，公开反驳是在会后不久的一篇述评中进行的：

音乐民族学界对“欧洲中心论”的批判是完全应该的和非常必要的，但应注意严格限定它的内涵和适用范围。例如，我们应当小心地划分专业音乐创作中的借鉴与音乐民族学研究中的“欧洲中心论”的界线。在专业音乐创作领域内，不能把借鉴西方音乐的表现体制、思维方式和技术手段也视为“欧洲中心论”。从发生学的角度看，现代科学文明的空前发展和传播媒介的高度发达，使世界各民族间的文化交流日益普遍化和频繁化，使20世纪任何一个国家、任何一个民族的任何一部专业音乐作品，都不可能在单一的文化背景中生成，或多或少、或隐或显地融入了别国、别族音乐文化和价值观念的精血。因此，不同民族之间审美心理的相互沟通，价值观念的彼此理解和逐渐接近，在当今世界文化大交流中是一种不可逆转的趋势，在这种趋势下，欧洲专业音乐的价值观念与技术规范于我们不再具有全然异己的性质。倘不加分析地一概斥之为“欧洲中心论”，至少是不明智的。此外，我们对近百年来西方音乐的传入，亦应作如是观。发生在近代史

上的西乐东渐，这是一股不可阻挡的时代潮流。沈心工、王光祈、刘天华、赵元任、萧友梅等一批新乐运动的代表人物，在吸收运用欧洲专业音乐手段创造新型民族音乐方面有着划时代的杰出贡献。可以说，没有当时的新乐运动，就不可能有今天的中国音乐。我们在评价前人的历史功过时，应当注意把传统音乐和音乐传统区分开来，这是两个不同的范畴。传统音乐应当珍存，音乐传统则必须发展。新乐运动所力图冲破的，只是业已僵化了的音乐传统而已，而并未将革新的矛头对准传统音乐。把这一段历史评价为战略失误，怕是言重了。[①]

这一段文字有如下几点值得注意：

（1）肯定批判“欧洲中心论”的必要性，但要严格限定它的内涵和适用范围。

（2）世界各国、各民族音乐文化交流的日益普遍化和频繁化，促进了不同文化之间审美心理的相互沟通和价值观念的彼此理解；在这一论点背后，实际上隐藏着对于“音乐价值相对论”的有条件否定。

（3）近代史上的西乐东渐，是一股不可阻挡的时代潮流。中国新乐运动的先驱者在创造新型民族音乐方面有杰出贡献。把这一段历史评价为战略失误，不妥。

（4）要分清传统音乐和音乐传统这两个范畴，传统音乐应珍存，音乐传统要发展。

“兴城会议”拉开了“中西关系”论战的序幕。尽管双方在会议上没有正面交锋，但各自都把自己的主要观点鲜明地亮了出来。此后的历次争论，虽在理论阐述上和命题的开掘上有所深化、有所拓宽，但这场争论的性质、范畴和主要论域，却在“兴

① 转引自居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷——“中青年音乐理论家座谈会”述评》，《中国音乐学》1986年第4期。

城会议”上所展开的第一回合较量中就已确定下来。

2.《年鉴》会议：第二回合

1990年12月，《中国音乐年鉴》编辑部以“中西关系的元约定可靠与否，现约定健康与否”为题举行讨论会，论题集中在对百余年来中西关系的检讨与反思上，与会学者各抒己见，提出一些相异或相左的观点，但不同意见均在阐发各自观点阶段，彼此之间并未展开正面接触；各方的立论和分歧，从整体看也未超出“兴城会议”已经显露出的范围。

这场讨论会的发言均以短论形式发表于《黄钟》1991年第1期上。

值得注意的是，有学者对这场论战的健康发展提出了希望：

我想提请争论各方能够充分注意到当前这场世纪性论战与历史上历次有关中西音乐关系的讨论、论争、批判的内在联系及其区别，注意与那些在当代音乐历史进程中起过重大的消极影响的理论思潮确立自己的可以辨认的边界；我还希望，我们评价这百年历史的内在尺度，应该以当代中国专业音乐的历史命运和中国人民在现代化进程中审美需求的当代现实为基本前提，某些西方或境外人士对我国当代专业音乐发展现状的评价和对未来前途的设计，以及在这些评价和设计背后潜在着的价值取向，可以作为我们讨论问题的参照，但不应毫无保留地认同——因为对什么是中国音乐、它的未来应当怎样发展这类问题，它的权威判断者是我们中国人自己，是中国音乐家自己。①

这段文字隐藏着作者的如下两点“暗示”：

（1）指出当前批评“全盘西化”与当代音乐史上同样主题的历次批判存在某种同一性；

① 居其宏：《关于“世纪性反思”的几点思虑》，《黄钟》1991年第1期。

（2）当前对20世纪中国音乐发展道路的否定性结论，其理论根源恰恰来自于西方某些学者的某些理论，而这一点恰恰与其理论基础——“音乐价值相对论”——相悖。

3.“‘U’字之路”及“主体性危机”说：第三回合

20世纪90年代中期，以沈洽为代表的一批民族音乐学家纷纷发表论文，以“音乐价值相对论”为主要理论武器，以“欧洲中心论”为主要攻击目标，对20世纪中国新音乐的创作、表演、教育、理论研究诸领域的历史与现状进行全面反思，并对其中存在的所谓“全盘西化”问题、“后殖民主义”问题提出了措词严厉的批评。这些代表性文论有：

沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期；

王耀华：《中国近现代音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期；

管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期；

管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997年第3期。

必须指出，沈洽的“U形之路”说、管建华的“主体性危机”说及其“后殖民”批评在上述所有文论中之所以具有相当的代表性，不仅在于其持论之激烈，更是由于它们的作者是学养较深的民族音乐学家，因此文中提出的一些论点和思考并非全无道理；特别是沈洽，他对20世纪中国音乐在中西关系处理中实际存在的大量弊端进行了深入的思考，而他对中国音乐的民族特性和深厚传统及其在当代的延续的深切关注和种种忧虑，也体现了一个有责任心的音乐学家不苟于时论的历史使命感和学术勇气。

当然，上述这些文章的主要立论还是建立在对于20世纪中

国音乐发展道路的整体否定性结论的基础之上的。因此，在学界引起巨大反响和激烈争论也在情理之中。

首先奋起反驳的是老一辈音乐史家冯文慈。他在《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》[1]一文中，以近代中外音乐交流史上的大量史实为依据，对所谓“全盘西化”的指责进行了有理有据的批评。此后不久，青年学者邢维凯发表长篇论文《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[2]，率直地批评了“主体性危机论”、“全盘西化”以及相关诸说，并把自己的理论主张——全面现代化、充分世界化——针锋相对地提了出来。

这场争论由此进入第三回合，并显出如下新特点：

（1）争论各方由最初的“自语”式陈述发展到“对话式”的点名道姓、针锋相对的正面较量；

（2）双方的观点和立论由宣言式的正面论述发展到立论与驳论相结合的论战，观点针对性和论述的具体性得到一定程度的强化；

（3）双方不再泛泛而谈，论战开始接触到一些根本性的命题，例如对“欧洲中心论”及“音乐价值相对论”的认识和评价问题以及所谓“后殖民主义”及其批判问题，论战的理论深度逐渐进入新境界。

4.《中国新音乐史论》：第四回合

香港学者刘靖之在他的著作《中国新音乐史论》[3]中，将整个20世纪中国音乐的发展道路称之为“全面西化”的，并把这个过程概括为“抄袭、模仿、移植”——这就是后来备受大陆音

---

① 冯文慈：《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997年第2期。

② 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

③ 刘靖之：《中国新音乐史论》，台湾《音乐时代》杂志出版社1998年9月台北出版。

乐学界诘难的所谓“三阶段论”的由来。据此，刘靖之认为小提琴协奏曲《梁祝》、钢琴协奏曲《黄河》等作品均不是真正的中国音乐。

该书出版之后，在大陆学者中间引起不同反响和争论。这种争论起先在两次关于该书的出版座谈会上初露端倪，后来相继见诸于公开出版物。

青年学者宋谨对该书作了热情肯定的评价，认为该书具有如下三个特点：一是作者身处香港，具有“旁观者清”的优势；二是资料丰富，且注明出处，符合学术规范；三是个人观点直言不讳，旗帜鲜明。而刘再生、毛宇宽、居其宏等人则指出其中存在的严重问题①。

针对大陆学者批评，刘靖之在台湾《乐览》上连续发表两篇文章，继续坚持自己的理论主张，并为书中存在的许多错误进行辩护②。对此，居其宏又在《人民音乐》上著文反驳③。

围绕刘靖之这本著作的论战，其真正意义不在这本书的评价，而是针对作者在这本书中所暴露出的历史观偏斜、评价尺度的错乱以及“音乐价值相对论”肤浅理解和错误运用进行学理的、历史的和现实的批驳。事实证明，在所有与刘靖之持相同历史观的学者中，此人的学术表述最为肤浅、偏执；而充斥全篇的

---

① 关于刘靖之《中国新音乐史论》的争论，请参看居其宏：《傲慢与偏见改变不了历史》，刊于《音乐周报》1999 年 1 月 7 日；宋瑾：《略谈〈中国新音乐史论〉》，刊于《音乐周报》1999 年 1 月 21 日；刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，《中国音乐学》1999 年第 3 期；毛宇宽：《关于新音乐的几个问题》，《中央音乐学院学报》2000 年第 4 期。

② 这两篇文章是：《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》，台湾《乐览》第 7 期，2000 年 1 月 1 日出版；《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，台湾《乐览》第 9 期，2000 年 3 月 1 日出版。

③ 居其宏：《新音乐史家的胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》，《人民音乐》2000 年第 8 期。

概念混乱和逻辑错误，也最为典型地反映出这一观点的某些本质方面。因此大陆音乐学界与刘靖之的这场论战，使“音乐价值相对论”的众多拥趸陷入十分尴尬的境地——他们既无法伸出援手为其千疮百孔的理论辩护，当然更不忍出面讨伐这位“猛张飞”式的理论同道，只好眼睁睁地看着他在这场论战中败下阵来。

5. 学界联合专题座谈：第五回合

直到第四回合之前，尽管这场争论是在某些特定学者和特定场合发生的，因而带有个别性特点，但由于其中的许多重大命题牵涉到20世纪中国音乐发展道路的历史评价及其在21世纪的战略走向，事关大局，故而引起音乐界的普遍关注和高度重视；自90年代中期起，一些研究机构、教学单位和学术刊物，纷纷召开以“20世纪中国音乐发展道路”为主题的讨论会、座谈会、研讨会，希望能够以文会友，为持各种不同观点的学者提供一个当面交流与现场对话的学术平台，以改善单纯背对背“打笔仗”的局面。

1995年月12月，“第六届国民音乐教育研讨会”在广州召开。此次会议的一大特色是提出了“以中华音乐文化为母语的音乐教育”的口号。需要指出的是，这一口号的提出，实际上是建立如下整体估计之上的：在20世纪中国音乐教育中，“欧洲中心论”占主导地位，作为“母语”的中华音乐文化受到不应有的排斥，导致“母语”的失落。

1996年，中国艺术研究院音乐研究所再次邀集部分音乐家，继续对中西关系进行讨论。

1997年，中国音乐学院召开“跨世纪音乐座谈会”，中国音乐学院的学术精英们对中西音乐关系进行了讨论，该院学报《中国音乐》发表了这次会议的发言摘要。[①]

---

① 这些发言摘要刊于《中国音乐》1998年第3期。

1998 年 3 月，《音乐周报》发表了梁茂春的《面对二十一世纪的大辩论——评一九九七年“关于二十世纪中国音乐之路”的争论》一文，对发生在 1997 年的这场专题争论进行了梳理和评述。[①]

1998 年 10 月，《人民音乐》、《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》、《中国音乐》等编辑部联合举办“20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思研讨会”，许多学者或直接莅会、或提交书面发言参加了现场对话式的讨论。与会代表坦陈己见，相互辩驳，大家畅所欲言，平等对话，会议开得热烈而富于成果。会后，许多发言分别发表在上述几家刊物上。

6.《中国民族乐理》：第六回合

1995 年 10 月，杜亚雄的《中国民族基本乐理》[②] 一书作为教材正式出版。该书的基本理念是：20 世纪中国音乐教育走的是一条以欧洲理论为理论、欧洲标准为标准的“全盘西化”之路，因而必须创建一套不同于西方乐理的中国音乐基本理论体系。

1999 年，旅美中国学者周勤如发表《研究中国音乐基本理论需要科学态度》[③] 一文，对杜亚雄这本教材的治学态度和方法提出了全面的措词激烈的批评，特别是对书中关于中西音乐所持的某些极端化理念和做法的学理性批评尤为严厉。

周勤如文章发表后，引起音乐界舆论大哗，对其观点持赞同与反对态度者几乎旗鼓相当且同样强烈，但反对者一方除了杜亚雄本人发表《学术常理和中国乐理》[④] 一文公开作出反应之外，并无一人、一文公开表达自己的立场；不过，即便是杜亚雄本人

---

① 梁茂春：《面对二十一世纪的大辩论——评一九九七年“管二十世纪中国音乐之路”的争论》，《音乐周报》1998 年 3 月 13 日第 3 版。

② 杜亚雄：《中国民族基本乐理》，中国文联出版公司 1995 年 10 月北京出版。

③ 周勤如：《研究中国音乐基本理论需要科学态度》，《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期。

④ 杜亚雄：《学术常理和中国乐理》，《中国音乐学院学报》2000 年第 1 期。

的文章，也只是从学术创新与学术规范的角度进行反批评，而对周文提出的一些至关重要的基本音乐理念问题未予置评。

不久，旅澳华人学者杨沐以《再谈学术规范和文德文风》[1]为题对这场争论表明了自己的意见。他的文章对杜亚雄教材也持批评立场，但其着眼点依然放在学术研究的治学规范和文德文风上，对杜著中涉及到的中西音乐关系及相关理念也未作深入展开。

居其宏的《学术批评：在麻木和过敏中奋起》[2] 一文，除了论及学术批评应取的科学态度之外，其重点是指出杜亚雄书中的若干"学术硬伤"，特别对作为其理论基础的"音乐价值相对论"在理解和运用上的偏颇进行了剖析。

在此期间，中央音乐学院音乐学系召开专题座谈会，就这场争论展开讨论。

7. "向西方乞灵"说：第七回合

一直从事中国古代音乐美学研究和教学的蔡仲德，对20世纪中国音乐关于中西关系的处理有其别出心裁的独特见解。他在一篇论文中提出"出路在于'向西方乞灵'"[3] 之说，按照作者自己的解释，此说的核心还是在"求西方音乐之道"：

寻求音乐之道，寻求音乐的根本精神，"求道"的目的是夺回音乐的独立生命，使之由礼的附庸变为人的灵魂的语言。

此文立论的主要依据有二：一是中国音乐历来是"礼的附庸"；二是西方音乐则是具有独立生命的"人的灵魂的语言"。故此要"向西方乞灵"。

---

① 杨沐：《再谈学术规范和文德文风》，《中央音乐学院学报》2000年第1期。

② 居其宏：《学术批评：在麻木和过敏中奋起》，《中央音乐学院学报》2000年第4期。

③ 蔡仲德：《出路在于"向西方乞灵"》，《人民音乐》1999年第6期；其全文后来发表于《音乐与表演》。

此文发表后，在音乐界引起轩然大波，触发了激烈争论。这个争论首先在中国音乐美学学会2001年兰州年会上初露端倪：当时，居其宏从概念规范的角度对此文中把“乞灵”解释为“求道”提出批评，当即遭到蔡仲德的反驳。会后不久，居其宏又在《音乐与表演》上发表文章[1]，依然从概念规范角度与之公开商榷，但也对蔡文的两个核心论点提出质疑：

从古到今的中国音乐是否确如蔡先生所说始终是毫无独立生命的“礼的附庸”，蔡先生虔诚地要向之“乞灵”的西方音乐是否从来就不曾做过“礼的附庸”，而音乐一旦成了“礼的附庸”之后就必然失去“独立生命”？

应该说，蔡仲德提出的这两个核心论点及其“向西方乞灵”之说，原本是纯属学术讨论范畴、很有探讨价值的命题，学界对此有不同意见是正常的；然而之后不久，在意识形态的干预和行政指令之下，中国艺术研究院及其下辖的音乐研究所、中央音乐学院、中国音乐学院均纷纷召开以蔡文为对象的研讨会，许多学者因担心这些会议带有某种政治声讨性批判的色彩而拒绝与会。仿佛为了证实这些担心并非空穴来风似的，会上甚至有人居然说出蔡氏“乞灵”之说“不用上纲也在纲上”这类“文革”专用语来。会后也发表了一些文章，但皆因其隐含的政治背景和批判色彩过浓而在广大音乐家中失去了公信力。

这场论战涉及的主要专题

关于“20世纪中国音乐发展道路”的论战涉及理论专题甚多，本书仅择其要者，分别加以评述。

---

① 居其宏：《美学论文的概念规范与表述规范刍议》，《音乐与表演》2001年第2期。

1. 人本与乐本：人与音乐的“元关系”

一些学者对“20世纪中国音乐发展道路”持否定态度，所提出的论据主要是“欧洲中心论”和“全盘西化”在事实上的胜利导致中国传统音乐的“遗落”或“断裂”。

沈洽在《二十世纪国乐思想的“U”字之路》[①] 一文中认为，“全盘西化”论已经在20世纪中国音乐实践中“取得了事实上的胜利”，其根据是“基底”（作者列出的项目有：国民普遍持有之音乐观念、社会关于音乐之价值取向和舆论导向的合力、国民音乐教育之理论基础和体制，以及音乐作品所使用之音基料、音逻辑、音语法、以至音乐感等）的遗落；更为严重的是，人们对这种奇怪现象的态度“不仅熟视无睹，且认为‘天经地义’，甚至觉得离了这条‘拐棍’，这简直是‘不懂音乐’、‘无以言音乐’了。”

王耀华的《中国近现代音乐教育之得失》[②] 在论及“失”的方面时也持同样看法：

在学校音乐教育中，“欧洲中心论”的影响较为深重，以欧洲音乐理论体系为基础对学生进行教育，忽视了中国音乐理论体系的深入探讨与重建，助长了妄自菲薄、盲目崇洋的思想，不利于民族优秀文化的弘扬与发展。

管建华在《中国音乐文化发展主体性危机的思考》[③] 一文中将问题说得更加明晰。他认为中国音乐传承、主体性及价值判断都陷入了“危机”，其论据是：

中国传统音乐在本文化系统内仅占有亚文化的地位，首先在当代中国音乐教育中他是一种非系统化理论的音乐教育，因为基

---

① 沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期。

② 王耀华：《中国近现代音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期。

③ 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期。

础理论都是西方的，西方音乐理论教学移入是系统化的，传统文人音乐在社会中的传承几乎断裂。

对于上述看法，一些学者从“人本”和“乐本”这个根本性视角来进行辨析，也即在人与音乐相互关系这个根本性问题上，到底是坚持“以人为本”的音乐观还是坚持“以乐为本”的音乐观来看待20世纪中国音乐发展道路的是是非非？

郭乃安的论文《音乐学，请把目光投向人》[①] 虽不是为直接参与这场论战而写，但文章所提出的重要观点却是以“人本”为出发点的。他指出，“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人”；“在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人”。最后他得出一个经典性结论：

人是音乐的出发点和归宿。

问题再明显不过了：离开了人的因素、人的需要、人的创造和人对一切音乐事实的推动，再高明的理论也就失去了它的人本关怀，也就根本解决不了任何实际问题。

梁茂春也持同样观点：

中国的传统音乐实在并不是一切都好，许多传统音乐出现危机，甚至濒临淘汰的边缘，那是它们不能适应今天中国人的需要，是无可奈何的事。当然我们今天完全有可能将这些祖传的宝贝都原封不动地保存起来……只要对今天的中国人的文明发展有利，该淘汰的由他淘汰，该继承的认真继承，该吸收的努力吸收，该借鉴的大胆借鉴。[②]

邢维凯在《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期。

② 梁茂春：《面对二十一世纪的大辩论——评1997年关于〈二十世纪中国音乐之路〉的论争》，《音乐周报》1998年3月13日第3版。

必由之路》[1] 中，对此也有所涉猎。他认为，中国音乐文化“由中国人所创造，为中国人所拥有，它既有传统的，也有新生的，它既是民族的，也是世界的，它是发展而来的，也是要发展下去的”。

对此，居其宏以《建立以人为本的音乐发展观》[2] 一文参与论战。他首先指出，古今中外一切音乐事实都已证明，人类所创造的音乐永远是以人为本的音乐，永远都是为人而存在并以人的需要为其一切前提的音乐。在这个问题上，人对音乐的态度历来是“召之即来，挥之即去”——凡是符合“我”的需要的音乐，已有的，则取之、用之、享之；没有的，则拿之、借之、造之。凡是不符合“我”的需要的音乐，可堪改造者则改之，不堪造就者，或存之、供之，或干脆加以废之、弃之，没有半点温情主义可讲。

他认为，被某些学者奉为神圣的音乐传统“一点儿也不神圣”：

它不过是人的音乐创造经过长期积淀之后逐渐形成的一个比较稳定的价值取向和审美定势而已。它同传统音乐一样，都是人的创造物，都是为人所拥有、所享用、所规定的东西；它既然可以被人创造出来，自然也可以被人所充实、所改变、所扬弃。是的，传统一旦形成，它当然要对人的审美行为发生反作用，当然要从具体的时代环境中蒸腾开来，按照自己的轨迹发展下去，从而获得更为阔大的生存时空；但从根本意义上说，人的即时创造、人的现实需要、人的当下趣味，对于传统而言永远是第一位的、决定性的，永远是现实的人决定对传统的取舍，而绝不是相反。

文章认为，“乐本主义”思潮和论点恰恰在人与音乐这个根本关系上颠倒了主次，从而产生“真正的理论上的异化”：

---

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997 年第 4 期。

② 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观—— “20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”之我见》，《艺术广角》1999 年第 4 期。

在人与音乐相互关系问题上否认这一基本事实，企图把音乐从其对于人和人的需要的强烈依附关系中单独抽取出来，将它蒸发为一种超乎一切物质条件和人的需要这类精神条件之外或之上的超稳定结构，变成一种让人为之顶礼膜拜的音响图腾、一种神化偶像，甚至不惜要求人们牺牲现时的审美需求，放弃活生生的音乐创造，堵塞一切新鲜的源头活水，转而皈依那种早已被历史逻辑、生活逻辑和审美逻辑扬弃过的过时的僵化的所谓“传统”，这是一种典型意义上的削足适履，是真正的理论上的异化——把人与音乐的关系、造物主与创造物之间的主次关系、主从关系完全而彻底地颠倒成：人为音乐而存在，人的需要以永恒不变的音乐“传统”为前提。这当然是颇为滑稽的。

2. 动态与静态：音乐发展的基本规律

对“传统音乐”或“音乐传统”应当如何认识？音乐艺术发展的基本规律，到底是动态的还是静态的？这也是争论双方理论对垒的一个重要论域。

一些学者否认音乐艺术是“发展”着的概念，并认为音乐艺术在这种发展中由低级到高级、由简单到复杂的不断进步的说法是“直线进化论”或“单线进化论”；同时也否认不同民族音乐文化的可比性概念，只强调中西音乐之间“不同的不同”而否认两者事实上存在的“不及的不同”；他们常常离开人类社会和历史演进的总流程来孤立地、静止地谈论音乐艺术的具体问题，似乎一个民族的音乐文化性格一旦形成便永不改变——虽然这样的概括不能准确描画出这些学者的理论主张，但从他们的文字阐述中多少可以窥见其端倪。

沈洽在《二十世纪国乐思想的“U”字之路》[①] 一文中赞颂

① 沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994 年第 2 期。

八千年来中国音乐对于吸纳异族音乐文明所体现的“一派泱泱大国的风度”，承认近百年来西方文明全方位冲击下中国社会发生巨大变革的“不可逆转”这个“事实”，承认在这样的大背景下“国乐”原先的生存环境已经不复存在、音乐上国粹主义“这条路难走”，然而，他在设定了这个前提之后又离开了这个前提，旋即举出“口传心授”的传承方式、“自娱·娱人”等非商品化社会功能以及潜藏于“国粹”文化中的“返朴归真”“天人合一”伟大哲理精神一概变得“几乎一文不值”等实例，进而得出20世纪中国音乐的“基底”已经“西化”，具有西方音乐背景的各专业音乐家“垄断”整个国民音乐生活的审美导向和价值导向、“垄断”整个国民音乐教育这样的重大结论，并说得到公认的“国乐家”只有华彦钧一人，甚至连梅兰芳不是中国音协会员也被作者拿来作为中国音乐“全盘西化”的论据。

管建华在其《中国音乐文化发展主体性危机的思考》[①] 一文中，将若干似是而非的实例鱼目混珠地夹杂在一起，对中国音乐在新的社会历史文化语境中发生的许多变化表示“迷惑不解”；同时又设立诸如“为何非要把别人过去一百多年前的交响乐形式当作我们发展的明天”这类假命题（因为没有一个音乐家曾有如此愚蠢的“主张”）来支持自己的下列判断：

何为中国音乐的主体？是“新潮音乐”还是存在于国外或在国际比赛中获奖的那些音乐作品？但这些音乐的美学观念主要是依附于西方文化语境的，他们所观察的“中国性”仍是以他者轨迹的音乐立场角度的一种选择。这种他性的“中国性”……都是一种虚幻的“中国性”。

作者在复杂的当代音乐创作面前完全放弃了具体分析的责

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期。

任，甚至对当代作曲家关于民族精神、民族文化神韵孜孜不倦的追求和富于创造性的表现一概以“虚幻的中国性”为由而“一言以‘毙’之”。由此我们只能把作者所向往的“实在的中国性”理解为：只有彻底排除了西方音乐一切“杂质”的、纯而又纯的纯种“国粹”才是。可惜，这样的“国粹”音乐不应在当代专业创作中寻找，而应当到原生态民间音乐中、到古代文人音乐或宫廷雅乐中去寻找；即便如此，谁又能敢于断言：自远古先民造乐以来直至近代，在与异族、他国数千年的音乐文化交流与碰撞中，大汉民族的音乐“基因”就没有发生过任何变异么？

对此，老一辈学者冯文慈以其《近代中外音乐交流与“全盘西化”问题》① 一文参与论战。他认为，自汉代以来，中外音乐双向交流的事实不绝于史载，交流地域逐渐扩大，内容范围越来越广，交流手段益趋先进，并形成了南北朝隋唐及“学堂乐歌”两次高潮。第一次交流高潮产生了乐器的繁富、琵琶的风行、歌舞大曲的成熟、说唱相间品种的萌生、乐制的进一步丰富等积极结果，使中国音乐在交流中得到重大发展。第二次高潮的背景与前者截然不同，但引进学堂乐歌、促成中国音乐向近代化转折，却是中国人民的主动选择；其结果则是“新音乐”的诞生。人们不能从学堂乐歌先驱者言论中摘取一部分“全盘西化”的字句就将其主要理论和实践倾向归结为“全盘西化”。“五四”新文化运动前后，思想文化界和音乐界对于中西音乐关系及发展中国音乐文化的认识已渐趋全面和成熟，后萧友梅、王光祈、刘天华、黄自等放眼世界、雄视未来，提出“国民乐派”主张，从理论和实践两方面强调中西融合，诞生了《牧童短笛》等一系列作品。西方人依据其特定的感性眼光否定它们当然可以理解，但中国人不

① 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997年第2期。

能从中听出中国传统音乐基础、中国人民熟悉的生活和题材以及中国传统的神韵并据此否定这类探索，颇不可取。因为，无论是外国人还是中国人——

他们没有注意到，中国社会在近代就已经发生了剧烈的变革，《牧童短笛》之类的“新音乐”作品正是在这种背景下出现的。古老的中国音乐传统发展了，它并不是一个凝固性、封闭性的事物。

作者对近年来有些论著把民族音乐衰微的趋势归因于“全盘西化”的观点明确表明了自己的立场。他指出，古琴在学堂乐歌兴起之前就已显露出“式微”趋势，而昆曲的衰微则在乾嘉年间；而代昆曲而起的京剧，与京韵大鼓、弹词、河南坠子等说唱音乐一起，在学堂乐歌兴起之时则有了更大的发展。作者最后指出：

由于社会生活的变革，有些传统乐种剧种走向衰微是难以避免的趋势。对于类如七弦琴、昆曲这样的古老乐种和剧种，必须保存、整理、挖掘、研究、抢救，这是毫无疑问的。如果说到保存之外的进一步发展，恐怕首先还需研究其自身条件、潜能，并创造条件，使之适应改变了的社会生活和人民的审美趣味。将这类音乐品种的衰落归因于学堂乐歌的兴起和西乐的流行，是不符合历史实际情况的。

居其宏在论及传统音乐的保存与发展时，也指出：

毫无疑问，传统既要保存，更要发展。的确，我们过去在珍视传统、继承传统、保护保存传统音乐精髓方面做得很不够，存在着许多缺憾。因为保护传统音乐遗产使之生命力得以延续，同样是中华民族整体文化建设的需要，也是现时代中国人民审美实践的需要。但我仍坚持我在1986年兴城会议上的观点，即我们对“欧洲中心论”的批判，应当小心地限定它的适用范围，并且实事求是地估价它对二十世纪中国音乐进程的影响程度。说“欧洲中心论”对本世纪以来的中国音乐有消极影响，在各个不同领

域有程度不等的表现，都是可以接受的，因为这个估计符合历史事实；但若因此而全盘否定整个二十世纪的中国音乐走向，全盘否定现代中国音乐的基本格局，把一部二十世纪中国音乐史描写成“欧洲中心论”泛滥成灾的历史和一部“全盘西化”史，则无论在理论上还是在实践上都是不可取的，因为这个估计不符合历史事实。[①]

3. 自性与他性：中西音乐比较

一些学者对“20世纪中国音乐发展道路”之所以作出否定性评价，一个重要领域是批评20世纪初王光祈、萧友梅、赵元任、刘天华及后来的黄自等人，对中国音乐采取了虚无主义的态度，根据欧洲音乐的标准得出“中国音乐落后”的结论，从而选择了一条“以欧洲为师”的错误道路，最终酿造了“全盘西化”这杯苦酒。为了彻底颠覆上述“偏见”，这些学者的文论用大量篇幅对中西音乐的特点和规律重新进行评估和概括，得出了许多重要结论和观点。所谓“自性”，也就是“我性”和“主体性”，主要指中国音乐的特点和规律；所谓“他性”，也就是在“我性”之外的他民族、他国音乐的特性与规律。从一些学者文论中的具体论述看，他们所谓的“自性”，实际上指的是中国传统音乐的特性和规律；他们所说的“他性”，实际上指的是欧洲专业音乐的特性和规律。拿中国传统音乐与欧洲的专业音乐（在西方称之为“艺术音乐”）作比较，可不可以？当然可以，但必须在概念上作严格限定，不能一概统称为“中国音乐”或“西方音乐”。问题在于，这些学者关于“中西音乐比较”以及对所谓“自性”、“他性”进行理论概括的基础，正是建立在字面上的“统称”和实际上的“特称”之上的。于是就在有意无意之间形成了一种逻

① 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观》，《艺术广角》1999年第4期。

辑上的“模糊性”，这种模糊逻辑为论述方法中的偷换概念和对象错位提供了隐身之所。某些学者关于“自性”与“他性”之精彩绝伦的概括也在这个隐身所里找到了自己的位置；一旦把“统称”这层皮揭开，他们所得出的精彩结论也就露出了马脚。

当然，在这些学者中间，也有持论比较冷静的和严谨的，认为中西音乐是完全不同的两个音乐体系，在两个完全不同的社会文化语境中存在与发展，各有独特的审美追求、价值标准和感性目光，两者之间不存在先进与落后的区别；断言说“中国音乐落后”、“欧洲音乐先进”，是受“单线进化论”或曰“直线进化论”影响的产物。

此类观点在沈洽的文章[1]中表述得比较充分。

另一种较为极端的看法也是客观存在的。这种看法的基本思路，是力图通过对“自性”与“他性”的概括，来证明“中国音乐先进”、“欧洲音乐落后”。

杜亚雄的《中国民族基本乐理》[2] 中，曾经说过中国乐理“无处不活”、西欧乐理“无处不死”这样的话。这类绝对化用语，旨在证明中国音乐确实比欧洲音乐“先进”。结论下得这样轻率离谱，根本不符合中西音乐的实际状貌。同时又说中国乐谱讲究“死曲活唱”、“死谱活奏”——这就更加奇怪：既然“无处不活”，又何来“死曲”“死谱”？既有“死曲”“死谱”，就与“无处不活”的断语陷入了无可解脱的自相矛盾之中。此外，书中还有中国音乐常常“定谱不定高”、“定板不定腔”和“万变不离其宗”之说，既然承认中国乐理中有相对于“不定”之“定”、相对于“万变”而不变之“宗”存在，就足以反证出他的“无处不活”结论在哲学上是根本违反辩证法的。

---

① 沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994 年第 2 期。

② 杜亚雄：《中国民族基本乐理》，中国文联出版公司 1995 年 10 月北京出版。

在管建华的文章[1]中，曾直言不讳地宣告要寻找西方音乐的“落后”，他在关于中西音乐“自性”与“他性”的概括中，果然也找到了西方音乐“落后”、中国音乐“先进”的若干特点——他断言，“西方音乐史观是直线阶梯式进化的机械史观”，“中国地区性音乐风格体系属于有机史观”，西方音乐是“书写音乐”，中国音乐是“口头音乐”，西方音乐是“机械本体”，中国音乐是“有机本体”；诸如此类。这种把极其复杂的文化现象简单化地“一言以蔽之”的学风，对于科学研究是十分有害的，而从这些似是而非并不牢靠的所谓“概括”中导出的结论，在多大意义上具有可信度，也相当可疑。

针对此类大而化之的断论，邢维凯批评道：

“危机论”之所以在这个概念上存在如此明显的偏狭和混乱以致将人们的思路导入误区，其根本原因……在于他们急于得到这两种文化比较的结果（这种结果是在某些先入为主的观念影响下预先设定的），却忽略了检验自己比较方法的正确性，所以才出现了以偏概全、以头比脚的现象，才得出了所谓西方音乐是“书写音乐”，中国音乐属于“口传音乐”，西方音乐是“机械本体”，而中国音乐是“有机本体”等等这样一些过于简单化、未经充分论证的结论。[2]

香港学者刘靖之也把中国音乐与西方音乐作了比较，得出的结论是中国音乐“以意为主”，欧洲音乐“以物理与形式为基础”[3]。

说中国音乐“以意为主”，当然是不错的；但断言欧洲音乐

---

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995 年第 4 期。

② 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997 年第 4 期。

③ 刘靖之：《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，（台湾）《乐览》第 9 期，2000 年 3 月 1 日出版。

"以物理和形式为基础"，且将之作为中国音乐"以意为主"的对照物来写，则大可商榷。这一论点给人的印象是，欧洲音乐似乎只在音响结构和形式上做文章，而忽略对于主体人的情感、意韵等等内心世界的揭示。征诸欧洲音乐史便不难发现，这无疑是一个莫大误解。

此文在论述中西音乐之区别时，还引用了沈洽的"音腔论"，说"中国音乐文化里的许多特质，在欧洲音乐里是阙如的，'音腔'就是最明显的例子"。按"音腔"概念，即音过程现象，确实是中国传统音乐的诸多特质之一，沈洽对此作了精彩概括。但请不要忘记，这种现象，不独为中国传统音乐所专有；在欧洲民间音乐里不难听到"音腔"现象的存在。拿中国传统音乐与欧洲专业音乐作比较，这在方法论上是错位的。再说，也并不是所有中国传统音乐都有"音腔"现象，远古如"金石之乐"，也即由编钟编磬奏出的音乐，近代如扬琴奏出的音乐，并没有所谓"音腔"现象的存在。以部分代替整体，把"特称判断"泛化为"全称判断"，这在逻辑学上也是一个常识性错误。用错误的方法和错误的逻辑导出的结论，自然无半点科学性可言；建立在这种大而化之、笼而统之基础上的关于"自性"与"他性"的概括与比较，也不具任何说服力。

4. 现代化与文化多样性：迈入21世纪的中西关系

发生在80—90年代的这场关于"20世纪中国音乐发展道路"的争论，由于临近世纪之交而踏入了全球"经济一体化"和"文化多样性"这一新的时代语境。

应该说，对"20世纪中国音乐发展道路"持否定或基本否定态度的多数学者是从"文化多样性"视角立论的，他们在百年来的音乐创作、理论研究和音乐教育实践中发现了太多的"他性"（当然主要是欧洲音乐的理论、观念、技法以及由此而凝结成的

审美标准），而中华民族的文化精髓、文化基因、独特的审美观念和习性、独特的表达方式等等属于“我性”的特质则被长期忽视了。这种状况如不及时引起全社会的高度重视并采取切实措施加以改变，势必导致中华民族文化个性和独立性的丧失，届时一个有八千年灿烂文化传统的民族将拿不出具有鲜明个性特色的文化成果为21世纪人类文化多样性建设作出自己的独特贡献。

以上这些看法和观点在他们的文论中有大量论述，本书也在多处作了详略不等的引述或转述，这里就不重复征引了。

这些学者也并不一般地反对中国音乐文化的现代化进程，也不一般地反对中国音乐与欧洲及世界其他国家和地区的音乐文化发生种种联系并进行平等对话。例如王耀华就对20世纪中国学校音乐教育引进欧洲近现代音乐教育体系，使中国音乐教育走上系统化、规范化道路以及由此而在音乐创作、人才培养等领域产生的一系列积极成果采取了肯定的立场[①]。

沈洽也认为：

当今社会是一个全球性的开放社会，现在的中国人必须与整个世界沟通。因此，中国人懂点西方音乐的“语法”，有点西方音乐的“语感”，甚至去精通它们，也都是有用的。因为这种西方音乐，得助于工业革命，毕竟已经扩散到了几乎整个世界。[②]

但作者随即笔锋一转，援用中国人学外语但不能忘记中国的母语汉语来支持他关于音乐母语的论点，好像当代中国人学习了西洋音乐，就把自己的音乐母语忘记乃至抛弃了。但作者在这里显然把人类创造的两种不同的文化成果——语言和音乐——混淆了起来，两者是不能放在同一文化层面进行类比的。

这些学者所反对的，是以欧洲音乐这个他性标准为标准并将

---

① 王耀华：《中国近现代学校音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期。

② 沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期。

镇扬的标准贯彻到整个20世纪中国音乐的创作、理论批评、研究、教育实践之中，用减弱乃至牺牲中华民族我性特质这样的高昂代价来实现中国音乐的现代化；如此“现代化”，实乃与“全盘西化”同义。

有鉴于此，一些学者提出了一系列解决方案。有一些建议属于宏观战略性的，如建立中国音乐基因库；加大对于传统音乐的保护力度；编纂《中国民间音乐集成》；在音乐教育中排斥西方基本乐理，另起炉灶重新编纂中国民族乐理等等。另一些方案则是属于微观的和技术性的，如弃用五线谱及其简化形式——简谱，重新启用工尺谱等中国传统谱式；在视唱练耳教学中弃用钢琴，改用古筝或其他民族乐器等等。

在上述解决方案中，有一些已经做了或正在做；有一些做法引起争议（如杜亚雄的《中国民族乐理》）但不妨继续做去；至于用用工尺谱代替五线谱、用古筝代替钢琴之类，这样的提法和做法，不仅在具体实践中难以实现，也显出某些学者文化心理的偏狭。

不用说，无论是音乐界还是中国政府，对于中国传统音乐的保护、保存事业，在理论上高度重视，在实践中不遗余力，前述《中国民族音乐集成》的编纂，便是由国家投入巨资调集全国大批音乐工作者所进行的一项伟大的文化战略工程；近年来，中国政府又将古琴和昆曲申报为联合国“人类口头及非物质文化遗产”，并在京剧及各个地方戏曲剧种、乐种、曲种的保护与抢救方面作了大量工作。我们可以要求各方面对这项文化战略工程给予更高的重视和更多的投入和支持，加大规模，提高质量，并将它常规化、制度化，使之成为国家文化建设的一项基本国策，但它们毕竟只能代表我们对民族音乐文化遗产的珍视，而传统之值得珍视，是因为传统遗产不仅证明了中华民族昨日曾经的辉煌，而且能为当代中国人今天的音乐创造提供坚实的精神基础。但也

不要忘记，传统决不是、也不可能是创造本身，传统是供今人超越的精神标杆而非制约今人创造的沉重包袱。面对发展了的时代和变化了的人民现实的审美需求，当代音乐家决不可能只把目光盯住老祖宗而放弃自己肩负的创造使命。同样也不能忘记的是，20 世纪以来中国音乐家在处理中西关系上的艰苦努力和由此而产生的大量优秀成果，这也是一种值得珍视的传统，即百年来“新音乐”的传统。不能用古代传统来否定近现代传统。正如鄙弃自己民族传统的音乐家只能是数典忘祖的不肖子一样，永远匍匐在传统脚下不敢越雷池一步的音乐家同样也是毫无出息的不肖子。

因此，一些学者口头上赞同现代化和文化多样性概念，但从他们对 20 世纪以来中国音乐现代化前驱者的全盘否定态度以及提出的某些解决方案便可看出，他们真正的理论主张却要求中国当代音乐回归到古代传统去，回归到农耕时代的音乐生态去。这当然是许多学者都不可能赞同的。

邢维凯在《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[①] 一文中全面阐述了他对现代化与多样性的理解。

文章认为，对现代化的态度，取决于对现代化的理解：

现代化的先决条件首先是人的现代化，是人的头脑、人的精神世界的现代化。西方高度发达的物质文明既不是凭空产生的，也不是独立发展的，与之相伴随的是几百年来人们精神世界的巨大变革与思想观念的不断解放。如果我们一方面希望早日享受到现代文明带来的物质利益，而另一方面又试图阻挡现代文明对我们精神文化生活中某些固有模式的冲击和改变，这就如同我们操纵着一根车轴上的两个车轮，在使一个车轮飞速向前转动的同时，死死地卡住另一只并使其向相反的方向转动，其结果可想而知。

---

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997 年第 4 期。

关于文化多样性，作者提出了世界和中国音乐都需要多样性的主张：

> 世界文化需要保持多样性，我们中国的音乐文化也同样需要多样性。中国音乐文化就是“中国人的音乐文化”。它由中国人所创造，为中国人所拥有，它既有传统的，也有新生的，它既是民族的，也是世界的，它是发展而来的，也是要发展下去的。我们并不在乎它是怎样的形式和风格，也不介意它融合了哪些外来的因素，只要它能够有效地表达中国人民的思想感情，能够有机地成为中国人民精神生活的一部分，我们就可以认定它是中国的音乐文化。只有站在这样的高度上看问题，中国音乐文化这个概念才真正是一个综合的、全方位的整体性概念。

这个主张提得很好。的确，中国音乐需要保持并发展自己音乐文化的独特性，这样它才能以有别于其他国家、其他民族音乐文化鲜明个性加入到世界文化多样性的进程；一个国家或民族的文化，倘若丧失了自身独特的文化基因而一味与人“趋同”，是一种毫无个性特色的文化类别，对世界文化的多样性建设毫无意义。但中国音乐的这个独特性，也必须通过多样性途径才能真正体现出来，是多样性基础上的独特性，是在多样性的健康文化生态中自然生长起来的独特性，是在不同音乐观念、语言、风格、技法多样化探索和自由竞赛中共同体现出来的那种只有中华民族才具有的独特性，是五线谱与工尺谱、钢琴与古筝、交响乐与琴乐琴歌、京剧与歌剧、传统艺术与现代艺术共存共生互补交融的独特性；一些学者不是对往昔“泱泱大国之风”心向往之么？窃以为这才是当代中国人的“泱泱大国之风”。某些理论家提出的主张和方案，唯有回到只有工尺谱、古琴、昆曲及其他传统音乐的农耕时代才有可能成为现实。但那不是在当代意义上的、符合时代潮流的中国文化的独特性和多样性，而是古风古韵的独特性和多样性，它所承载的，只是古代中国人的精神风貌和审美理

想；尽管一些中国学者和某些洋人异口同声对这类“国粹”津津乐道，但我们不会因陶醉于此而颂古非今，迟滞了中国音乐现代化的步伐。

5.“后殖民”批判与民族主义：保守主义的新崛起

“后殖民”批判，即对后殖民主义文化思潮和文化现象的批判，是在当代世界曾经一度风行的文化思潮之一。它之所以得以风行，乃是因为它在当代多极世界格局中，反映了反对文化霸权话语、保持各民族文化独特性、实现世界文化多样性以及彼此进行平等对话这样一种文化诉求。在西方发达国家，一些学者对西方文化借助其强势的政治和经济实力对第三世界国家的文化存在形成巨大压迫感，并深刻地威胁其文化性格的独立这种世界显示文化格局持激烈的批判态度。在第三世界国家，一些学者认为，摆脱殖民主义桎梏获得政治独立和民族解放并不是民族独立的完整标志，只有从西方文化的强大影响和冲击下保持并发展自身文化的独特性，才能使本民族真正获得精神上的独立。这种文化诉求当然是正当的，也是应该支持的。“世界文化多样性”这一理念的提出以及第三世界各国政府和思想文化界为此作出的种种努力，也正是顺应了这一时代潮流。

问题在于，不同国家有不同的文化选择。具体到 20 世纪中国音乐历史经验和未来发展这个论题上来，中国学者到底应当怎样认识和评价殖民主义对于 20 世纪前 80 年后及后殖民主义对 20 世纪后 20 年至今在中国乐坛的影响？也就是说，就其整体或主导倾向而言，从 20 世纪初到 70 年代末，中国音乐的历史究竟是否被殖民的“同化”史？从 80 年代初至今的 20 余年间，中国音乐是否就是“后殖民化”的历史？分歧和争论便是由此而起的。

所谓“全盘西化”在中国“取得了事实上的胜利”说，“基底已经西化”说，“自性危机”说或称“主体性危机”说，中华

音乐“母语”失落说，以及与之类似的文化主体“失语”说等等，实际上都暗含着某种肯定性的“潜答案”，有的文章只是没有在字面上把所谓“殖民”与“后殖民”明说出来而已。

明确将这场讨论纳入“殖民”与“后殖民”文化语境中的，是管建华的另一篇文章《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》[①]。他认为，只有解开这个文化“死结”，才能在文化平等的基础上与世界音乐（实际上是西方音乐）展开音乐对话。

此文转述别人的话，对“殖民主义世界观”作了如下描述：

殖民主义世界观价值判断的一个重要基础是：对社会、文化、人采取一种绝对的简单的两分法，这种两分差别观的要害是导致了对世界文化进行优/劣、先进/落后、科学/非科学的划分和定位。这种判断几乎弥漫了整个世纪并深深地浸入音乐领域，也影响到中西音乐的优/劣、先进/落后、科学/非科学的价值判断，并形成音乐实践（创作、表演）与理论的指导性和权威性“话语”。

随后，此文同样转述别人的话，对“后殖民主义世界观”进行了这样的描述：

当我们还没有来得及完全清除殖民主义世界观的阴影时，后殖民主义世界观又获得了新的权威话语地位。后殖民主义世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维持西方知识话语权力结构而不断产生和再生产与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化和知识与西方的平等关系。

---

① 管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997 年第 3 期。

在此文列举了一些实例之后导出的结论说，20世纪中国音乐所走的道路，实际上是被“殖民”和“后殖民”了的：

西方音乐移入中国近一个世纪的今天，我们突然面临，甚至不知道怎样回答什么是中国音乐？……当西方音乐技术本体初始移入并直接引发出：西方有和声、复调、曲式、配器、交响乐和伟大的作曲家，中国有什么？此时，我们似乎感觉到我们矮了半截，我们什么也没有，我们无法对西方音乐作出自己主体的音乐文化和价值判断，正是缺乏这种判断，也就无法判断中西两种音乐之关系，无判断的判断就是采用采用西方音乐观和历史观标准：中国音乐是单声（本体），属于和声发展的前历史阶段。正是这样一种西方传统科学客体的价值判断，不但使中国主体“失语”，而且失落到一种时间化的空间——过去的历史定位中去。

文章认为，在80年代之后，由于对“新潮”和“后新潮”某些基于“殖民话语逻辑”的评论和鼓吹，使新时期和后新时期的中国音乐跌入了“后殖民”的泥潭：

中国八十年代的“新潮”音乐和九十年代“后新潮”音乐的出现，其实是开放后与西方文化接触的一种正常现象，但它被国内外某些音乐评论家和新闻媒体报导确立为中国音乐发展的现代观标准，它便取得了一种新的权威话语地位，继续着先进/落后、优/劣、创新/保守两分差别观评价的殖民话语逻辑，并放弃了文化主体评价的地位。

对于上列诸种基于“后殖民”批判的论点，不少学者表达了他们的不同意见。

邢维凯《在全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[①] 一文认为，在这种“后殖民”批判的背后，实际上

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

涌动着一股民族主义激情。文章对“民族主义”一词在各种不同政治文化语境中的具体含义及其正反两方面的具体表现进行了分析，进而指出：

在文化艺术领域，民族主义的影响力尤其强大。本来，任何民族的文化都有各自的一些特色，这是历史的现状，无可厚非。然而民族主义却偏偏要使这些特色凌驾于一切标准之上，并以此建立起一系列偏颇的价值尺度，力图使人们相信，越是民族的，就越是有价值的；凡是民族的，都是不容更改和舍弃的。长期以来，在我国音乐家一些人士的头脑中，这种民族主义的文化价值标准几乎成了不容探讨、无须证明的公理。

文章援引巴托克对于“民族主义”、“民族感情”的精辟见解和他的创作实践为例，认为这位音乐艺术大师卓越成就的取得，与他研究民族民间音乐采取“超民族主义”的态度紧密相关；与之相比，我们中国音乐家缺少的不是才华和勤奋，而正是开阔的眼界和宽广的胸怀，在本民族音乐文化遗产面前一味地感情用事。文章进而指出：

当前中国音乐文化发展中面临的真正阻力及危害并不是来自假想中的“全盘西化论”，而是来自偏狭的民族主义。音乐文化中的这种民族主义，对外是一种排斥力量，妨碍着我们民族文化对外来文化养分的吸收与消化；对内则是压制力量，使艺术在“民族化”的统一标志下丧失了宝贵的多样性。

冯文慈对这个问题的观察更为深远。他在《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》[①] 一文中，联系 90 年代以来在思想文化界兴起的某些思潮，指出了音乐界否定“20 世纪中国音乐发展道路”的某些理论的基本性质及其真正来源：

---

① 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997 年第 2 期。

近年来，学术界出现一种思潮，认为1919年“五四”前后的新文化运动犯下“激进主义”的历史错误，认为它对传统文化伤害极大，甚至造成中断，因而没有等等。这种论甚至向上延伸，进而否定清末的文化变革，它不是从中国社会形态的变革来看待清末文化变革和新文化运动发生的进步性，从而得出错误估计。毫无疑问，新文化运动是一次伟大的文化革新运动，它推动了中国古老的文化传统向适应近代社会的新方向发展，推动了文艺领域各个部门继清末时期的变革进一步深化。音乐界否定学堂乐歌的看法正是由于受到这种错误思潮的影响。

窃以为，冯文慈这里所说的“近年来出现一种思潮”，“新儒家”崛起是其一，这是纯正的“国产货”；“后殖民”批判是其二，这是地道的舶来品。除此二者之外自然还有别的，因与本章论旨并无直接关涉，故置而不论。

诚然，“新儒家”是一股文化思潮，然而它的文化研究最终却导出了政治结论。谁都知道，“五四运动”不仅是一场文化变革运动，也是中国近代史上一次思想解放运动，以推倒“三座大山”为目标的中国新民主主义革命正是从这里起航的，因此是中国近代政治、思想文化史上一个重大的里程碑。说“五四运动”是“激进主义”还算客气；而认为“五四运动”不该发生或“没有必要”，其实际所指到底为何就不言自明了。近来有一个自称是“儒家原教旨主义者”的人，声言中国文化是“君子文化”，西方文化是“小人文化”，认为近代以来中国文化的最大悲剧是“以夷变夏”①！

音乐界某些学者倒未必从政治上着眼接受其影响，但他们对学堂乐歌以降百年来的中国“新音乐”历史一概视为“全盘西

---

① 见《南方人物周刊》关于蒋庆的报道，以上摘引的言论下载自“网易”2005年7月8日。

化”史、“传统割裂”史、“主体失语”史，所取的立场和简单类比的方法以及由此得出的结论与所谓“以夷变夏”说如出一辙。

同样地，“后殖民”批判也是一股文化思潮，这一思潮在世界各国的理论表现形态如何暂且不论，就它在中国音乐界的表现形态而言，却把“世界文化多样性”这一合乎时代潮流的文化对话与交流共生的建设性理念直接置放到“后殖民”与“后殖民”批判的特定语境之中，重新煽动民族主义情绪，把各民族文化之间的差异性和独特性激化为“你死我活”敌对关系，企图通过挑起“文化冲突”、“文化对抗”乃至“文化冷战”的途径来实现各国各民族文化平等对话、和谐共生的理想。显然，这是从“政治冷战思维”横移过来的、与“世界文化多样性”理念及和平与发展主题背道而驰的“文化冷战思维”。

老实说，对于这种“文化冷战思维”，我们并不陌生。90年代初，中国乐坛上就有不少人对此乐此不疲，他们从“新潮音乐”和流行音乐中读出“颠覆反颠覆、渗透反渗透、演变反演变”这样的政治信息就是典型一例，一些人大谈“文艺的意识形态性”也是一例。往更远处说，50—60年代基于“阶级斗争思维”在中国乐坛上屡屡发生的对于“盲目崇洋”“全盘西化”的批判之声至今不绝于耳，因此——

在当代条件下的专业音乐创作领域，强行要求作曲家收回投向世界的目光，将其创作观念、风格、语言和手法严格限制在中国传统音乐规范的圈子内打转转，甚至连和声、曲式、配器乃至西洋乐器都须一律排除在外，否则就是“全盘西化”，写出来的作品就“不是真正的中国音乐”——恕我直言：这种做法实在是愚蠢的；老实说，建国后十多年中不断有一些自以为高明的音乐界领导人曾经多次这样主张过，也借助肃杀的政治气候和强大的行政手段极力推行过，其结果除了为当代音乐创作和音乐生活念起紧箍咒之外，只给二十世纪中国音乐史留下了一段惨痛的回

忆。谁知过了若干年之后旧话重提，老戏新演，所不同者，却是换了一批穿着西装革履的新演员，而旗帜上用斗大的字书写的，也由当年的“为政治服务”“为工农兵服务”改换为“为传统服务”了。正是：

新老演员一出戏，新翻尽是旧时语；两彪人马合一军，只为“传统”来复去。①

正如一些学者可以把“五四”运动称之为“激进主义”一样，我们也可以将全盘否定“20世纪中国音乐发展道路”这股思潮名之曰“新保守主义”。至于其中的是非正误，唯有中国人民的音乐审美实践才有权力作出裁判。

这场论争的影响和意义

从1986年夏“兴城会议”开始，直至20世纪末，这场关于“20世纪中国音乐发展道路”的论辩前后持续了大约15年之久。参与学者之众、发表文章之多、涉猎论域之广，为新时期音乐思潮史所仅见。本文对此的梳理和评述，也是择其要者，且限于识见，必有遗珠之憾存焉。

不少学者认为，这场论战无论对于科学认识和评价中国音乐在20世纪的历史发展还是对中国音乐在21世纪的未来发展，都有重要的理论意义和实践意义。尽管这场论战没有结论也不需要结论，但论战中所涉及到的许多理论命题以及各家所提出的不少观点，也对中国音乐理论建设富于启发性。重要的是，参与这场论战的绝大多数学者态度是严肃的，学风是正派的，整个论战的气氛也是平等的和友好的，或许是新时期以来最具民主精神和学术意味的理论争鸣之一。

---

① 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观》，《艺术广角》1999年第4期。

王安国对这场论战发表了与众不同的看法。他并不从具体问题着眼进行就事论事的论辩，而是在理论与实践相互关系这个根本问题上入手，对这场争论给出一个颠覆性结论：

在世纪之交的今天，音乐家们聚集在一起，回顾与检讨20世纪中国音乐发展历程的正确与失误，探究中国当代音乐的发展道路和方向，仅具有一种求真的理论意义。它既不能改写一百年来中国新音乐业已走过的历史，也不能改变当今中国音乐存在的表达方式，更不可能决定新世纪中国音乐未来的发展方向。因为创造音乐和消费音乐的是受到特定社会政治、经济形态制约的、包括广大音乐家在内的亿万民众。在由历史文化传统和现实经济、社会生活等诸多因素综合作用下形成的社会主流群体的审美选择和民众实际的审美需求，则是决定中国音乐未来走向的主导力量，而不是少数根据自己的职业习惯和立场去评说历史和现状，或依照自己的学识和意念去预测未来的音乐理论家。对此，包括我自己在内的音乐理论工作者似应有自知之明。这对摆正理论研讨的位置，保持和平、客观的心态，尊重历史、尊重现实、尊重同行的不同意见是有助益的。①

可以说，在众多参与论战的学者及其文本中，迄今为止尚无一人、一篇是从这一独特角度切入的，除了肯定这场论争在理论上的“求真意义”之外，指出它既不会改写20世纪的既定历史，更不能决定21世纪的未来走向，最终对音乐理论家发出了“应有自知之明”、“摆正位置”的告诫。尽管这一结论令向来自视甚高、企图以自己的理论主张影响乃至“指导”音乐实践并从根本上扭转当代音乐前进路向的学者们十分难堪，但细细想来却颇有道理——20世纪中国音乐史是一种既定的存在，不会由于后人之

① 王安国：《中西并存，互用互补——二十世纪中国音乐发展道路的回顾与反思》，《人民音乐》1999年第4期。

主观臧否而减弱其固有光芒；在大量优秀作品中所渗透着的、丰富多样的中西结合的表达方式，也早已凝结为亿万民众普遍而现实的审美意识，也绝不会由于某些理论家们的痛心疾首、登高一呼而突然醒悟，齐刷刷地调转头来，跟随他们朝着传统音乐原生态的理想天国疾奔而去。理论家对于未来路向的战略设计，只有与多元时代下亿万民众的审美需求相契合才有意义，才能化为他们的主动选择和自觉行动；也只有立足于"平等而开放的音乐发展观"来总结历史、展望未来，才能在世界多元文化格局中实现中华民族音乐艺术的腾飞之梦。

原载《黄钟》2006年第2—3期

“宏大叙事”需要科学精神

——“新世纪中华乐派论坛”归来谈

谢嘉幸在《走出西方》一文中说，“走出西方”是一个“宏大叙事”。依我看，“新世纪中华乐派”同样是一个“宏大叙事”，而且更为雄伟壮阔。自2003年《四人谈》公开亮出这面旗帜以来，支持者、质疑者各说不一，引起不小争论；这次赴京参加“新世纪中华乐派论坛”，双方的争论更为激烈，分歧更为显豁，涉及到的命题也更为广泛而深刻。

自京返宁之后，结合我提交大会的论文《“宏大叙事”何以遭遇风险》和10月11日的大会发言，对相关命题进行了一番清理和反思，进而认为，“新世纪中华乐派”和“走出西方”这两个“宏大叙事”之所以遭到众多诘难，乃是因为其理论准备严重不足——理论阐述暧昧不清，历史和现实认知存在不少偏颇。因此，相关倡议者理应虚怀若谷，在广泛听取各方意见的基础上择善而从，廓清学理，理顺逻辑，修正历史和现实认知的种种偏颇，进一步完善自身的理论结构，以使“新世纪中华乐派”获得科学精神的坚实支持。

“乐派”界定，创作为主

我不赞成将“新世纪中华乐派”概念泛化为“新世纪中华音乐的整体走向”。其理由在我提交大会的论文中已经阐明，此不

赘述。但我更不赞成那种认为举凡华人作曲家写的作品都符合“新世纪中华乐派”理念的主张。因为这就使得“新世纪中华乐派”失去其内在的规定性，模糊了自身区别于他事物的起码边界，因此也就失去了存在的实际必要。

在我的理解中，“新世纪中华乐派”是指在新世纪这一新的时代条件下，一批抱有振兴中华民族新音乐事业雄心壮志、具有共同美学理想和价值取向、以作曲家及其作品为主要标志的华人音乐家群体。旁人有权不认同他们的理念，但必须尊重其美学追求和创作成果。然而倡议者执意要把它泛化为“新世纪中华音乐整体走向”，那就成了与每个华人音乐家休戚相关的百年大计，人人都有权表示自己或赞成、或反对、或质疑的态度。

即便从“新世纪中华音乐的整体走向”这个层面上来理解“新世纪中华乐派”，也不能否认音乐创作在其中占据的主导地位。征诸古往今来的音乐史，从来没有哪个国家、哪个民族音乐整体走向之健康繁荣，从来没有哪个“乐派”之崛起于世界乐坛，不是以音乐创作和音乐作品为其龙头和核心的。试想，如果没有独具民族特色、时代特色和个性特色并得到听众广泛认可的音乐作品的巨量产生，音乐表演、音乐教育、音乐理论的发达兴旺，即便不是空中楼阁，也变得颇为可疑——因为它们一旦失去了音乐创作和作品这个存在的基础和衡量的标准，其自身价值必然难以完整体现，一部音乐史也就成了跛足、残缺的历史记录。

深思熟虑，完善“提纲”

参加这次“论坛”的重要收获之一，是看到了金湘教授向大会提交的“提纲”最新修改稿。我高兴地看到，这个“提纲”将“全面地继承、发展传统”与“批判地学习、借鉴西方”作为

"新世纪中华乐派"的两个立足点，在谈到"新世纪中华乐派"的美学特征时强调"泼墨加色浓正好，空虚散含离均宜"，其持论比《四人谈》、《走出西方》两文以及"匠哲雅集"讨论中相关论述更趋全面，一定程度上缓解了人们对"新世纪中华乐派"的某些忧虑。

但这个"提纲"还停留在真正意义上的提纲阶段——只有骨架而无血肉，其中所论多是列出论域而无具体观点，即便提出论点也未作任何论证。因此，我们从这个提纲中还看不出"新世纪中华乐派"的鲜活面貌。

鉴于这个"提纲"对于"新世纪中华乐派"具有纲领性质，因此建议：

1. 将"提纲"相关各点逐条细化，使之成为有较完备理论形态和准确文字表述的纲领性文件。

2. 由于这个"提纲"的特殊重要性，它应当成为"新世纪中华乐派"四个倡议者深思熟虑的理论共识和一致主张，因此希望倡议者内部要充分讨论，深入研究和分析，成稿后要反复修改，然后再公开发表。

我以为，我们只有以这个纲领性文件为基础对"新世纪中华乐派"展开讨论，才能使这样的讨论具有针对性、具体性和明确性，才能有效避免目前双方已然严重存在的层面错位和话语隔绝之类"三岔口"现象，提高效率，减少因误读而导致的误伤。

三个传统，缺一不可

在新世纪新的时代条件下，要建设"新世纪中华乐派"，必定要面临三个传统，这就是中国古代音乐及民间音乐传统，西方专业音乐传统，百年来中国新音乐传统。

对待这三个传统，都要有历史眼光和科学分析态度，切忌不做具体分析而迷恋于那种概而言之、大而化之、一言以蔽之式的“宏大叙事”，否则，一不小心就有掉入某些时髦理论设下的迷局和陷阱，从而把“新世纪中华乐派”理论和实践引入歧途的危险。通过一个时期与倡议者的接触与沟通，发觉这种危险渐渐由潜在状态日益上升为现实态势，并严重消解其持论倾向及具体阐述中的科学精神。

说西方专业音乐传统一切皆好，一片光明，当然不对；事实证明，20 世纪西方音乐问题多多，困惑多多，与听众的关系越来越远，阿多诺发出的关于“浮瓶信息”的警告至今依然在西方上空回响。但把西方音乐、特别是 20 世纪西方现代音乐描绘成一团漆黑，断言它已经走进死胡同，也未必可取。这不仅是因为西方专业音乐代表着近三百年来人类音乐艺术创造的最辉煌的成果，同时也因为近百年来针对西方的类似预言常常很不灵验。何况，西方音乐家并不都是白痴，要相信他们的自我反思和自我调节能力；而绝大多数中国音乐家都不是“假洋鬼子”，要相信他们对西方音乐具有同样的自我反思和自我调节能力。

把中国传统文化妖魔化，认为都是落后愚昧的东西，当然不对；事实证明，中华民族创造的七千年文明同样也是人类文明史上最值得骄傲的篇章之一。但也不要把它天使化了，不要认为它到处祥光普照而没有任何愚昧落后的成分；至于认定传统文化常常“不利于”专制统治，则更加离谱。试问：“皇权神授”、“君君臣臣父父子子”、“存天理，灭人欲”、“三纲五常”、“三从四德”之类是不是中华传统文化的组成部分？它们究竟是有利于还是不利于专制统治？不分青红皂白地颂扬传统文化，同不分青红皂白地否定传统文化一样，都是一种极其简单化、绝对化的思维模式，对“新世纪中华乐派”的理论与实践相当有害。

百年来我国新音乐这个传统不能忽视。它的直接结果是诞生了中西杂交文化。纵观20世纪中国专业音乐创作、理论、教育和表演，都已不是真正意义上的华夏纯种，而是中西结合的“混血儿”。无论我们在主观上是否喜欢，在座的每个人身上都或多或少地同时流淌着这个杂交文化的血液。要知道，20世纪中国新音乐，包括萧友梅等人的“新音乐”和共产党人的“新音乐运动”，以及此后数十年的专业音乐实践，尽管道路十分曲折，处理中西关系各种主张之间的冲撞时有发生，但总体走向依然是中西结合，而且其成就之巨大，影响之深远，使音乐艺术对社会变革的参与度如此之深、与广大人民群众关系如此之近，为中国数千年音乐史上任何一个时代所不能比拟。当然，对百年来新音乐的理论和实践存在的诸多弊端和失误，既不可一概否认，也不能无限夸大，其中的科学精神断不可少。要小心地把成就与失误、经验与教训剥离开来，否则就容易丢弃了那些可宝贵的东西。例如，把现行音乐教育体制当作建设“新世纪中华乐派”的对立面，认为这个制度只注重“西方标准”和“西方眼光”，从这棵树上很难开出“新世纪中华乐派”之花，就把问题看简单、说绝对了。实际上，无论是被赵宋光称为“中华乐派嫡亲传人”的金湘及其《诗经五首》，还是冼星海、贺绿汀、江文也、谭小麟、丁善德、朱践耳、吴祖强、何占豪和陈钢、新时期的“新潮”作曲家以及他们的代表作品，都是从这个体制中摸爬滚打出来的。我们当然不能从这个现象中得出现行教育体制十全十美无需改革的结论，但也不能把它当作对立面来对待。

我以为，上述这三个传统就是“新世纪中华乐派”的提出的历史条件和现实条件，是我们出发的前进基地。“新世纪中华乐派”只能从这个基地上腾飞，离开其中某个传统而突出其中某个传统，在理论上偏颇，在实践中有害，腾飞的梦想就不能实现。

三个“继承并超越”，同时并提

我不赞成“走出西方”的提法，因为它太简单，极易引起误解。《四人谈》中引入“走出西方”这个提法并使之成为“新世纪中华乐派”理论支点之一，但把“西方标准”和“西方眼光”置于建设“新世纪中华乐派”的对立面位置，必然招致非议，所谓“乌托邦”之说便因此而起。后来仔细拜读谢嘉幸教授《走出西方》一文，原想通过此文释疑解惑，却因其科学精神匮乏、文中包含太多的偏激之词和片面之论而益增疑惑。

在“匠哲雅集”讨论中，“新世纪中华乐派”三个倡议者从“走得进，出得来”这个角度来诠释“走出西方”，听来倒也可通；但即便如此，需要“走得进，出得来”的，却绝不止于西方音乐——对于中国古代和民间音乐传统以及百年来的新音乐传统，难道就不需要“走得进，出得来”么？不然，“新世纪中华乐派”在新世纪的新特点，便无从体现。

将原本并提的三个“走出”而唯独只提“走出西方”，对于严谨学者来说，这类本不该出现的疏忽竟然堂而皇之地出现在《四人谈》中，其持论倾向就不能不令人生疑。

鉴于“走出西方”这个提法的固有局限，有学者曾在“匠哲雅集”讨论中建议以“超越西方”来取代“走出西方”。在本次“论坛”上，高为杰教授不赞成“超越”提法，对此我也略有同感。不过，如果从哲学层面而不是从物理学层面去理解这个概念，我看它的局限性还是比“走出”少得多。因此我主张在更妥当的概念出现以取代“走出”之前，不妨暂以“超越”这个概念来表述。

更重要的是，在专业音乐领域必须将“继承”与“超越”并提——“继承”是“超越”的基础，“超越”是“继承”的目标；既然我们当前所面临的是三个传统，那么“新世纪中华乐

派”对待它们的态度理应是三个“继承并超越”同时并提，即：

“继承并超越西方专业音乐传统”，以创造不同于洋人的新世纪中华音乐；

“继承并超越中国古代及民间音乐传统”，以创造不同于古人的新世纪中华音乐；

“继承并超越百年来的我国新音乐传统”，以创造不同于前人的新世纪中华音乐。

“新世纪中华乐派”要体现出自身不同于洋人、古人和前人的新的性质和特点，就必须将三个“继承并超越”同时把它当作自身的一面旗帜明确地亮出来。有意无意地遗漏掉其中任何一个“继承并超越”，就必然使我们的理论坐标和感性目光发生偏斜，甚至有可能导致与“新世纪中华乐派”预定目标南辕北辙的结果。

“宏大叙事”，脚踏实地

“新世纪中华乐派”这个“宏大叙事”，不仅需要振兴中华的良好愿望、登高一呼的雄心壮志、海纳百川式的广阔胸襟和严谨科学的理性目光，更需要脚踏实地的苦干精神——说到底，“新世纪中华乐派”在当前阶段虽是一个理论命题，长远看来则是实践命题，是一个漫长而艰苦的探索、实践过程。无论人们把创作、表演、理论、教育这四者怎样排序，都需要作曲家、表演家、理论家和教育家在各自岗位上踏踏实实地从事创造性的实践和探索，最终的检验标准是在“新世纪中华乐派”共同纲领指导下杰出作品、优秀论著、表演大师、高质量教育成果的成批涌现。

在“新世纪中华乐派”提出之初，我赞同应以理论为先导的建设思路。四位倡议者中有三位都是国内知名的理论家，这也为这个“乐派”的理论建设提供了坚强的队伍保障。然而他们近三年来对于“新世纪中华乐派”相关理论命题的研究和阐发仍在

《四人谈》水平上原地打转，未有明显进展——该廓清的未廓清，该深化的未深化，该展开的未展开，该细化的未细化；特别是《四人谈》公开发表前，在四个作者中居然有人没有读过此文，真令人大惑不解。“文章千古事”这句话尽人皆知，但做起来并不容易。尤其对“新世纪中华乐派”这类关系到全球华人音乐家今后一百年整体走向的“宏大叙事”，不仅需要历史使命感，也需要一丝不苟的责任心和科学严谨的求实精神，需要以极其严肃认真的态度对《四人谈》文本进行逐字逐句的反复推敲和斟酌，而不能用如此轻率的态度对待如此重大的命题。

但建设“新世纪中华乐派”，最根本的要务还是在创作。目前，四个倡议者中只有一位作曲家，力量稍嫌单薄，希望通过一个时期的实践能吸引更多志同道合的作曲家加入；鉴于“新世纪中华乐派”是个百年大计，因此更要把吸引的目光投向中青年作曲家。作曲家主要是通过作品说话，用作品来宣示其美学理想和风格追求，展示其才华与个性。因此“新世纪中华乐派”要在音乐创作上狠下功夫，在新世纪头二十年拿出两三部、四五部足以验证“新世纪中华乐派”确实已超越了古人、洋人和前人的杰出作品，才有感召力和说服力，才能令我们这些质疑者心悦诚服地闭上嘴巴并由衷地向“新世纪中华乐派”的实践者和实干家们献上我们的掌声和鲜花。否则，即便理论家把“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成之类说得天衣无缝而又奇妙无比，却拿不出几部杰出作品来证实它的无比奇妙，鲜艳的理论之花开不出同样鲜艳的创作之果，总是一件颇为尴尬而苦涩的事情。

建设“新世纪中华乐派”，同样需要表演家和教育家的共同努力。限于篇幅，且把这个论题留待今后再作专题讨论。

总之我以为，“新世纪中华乐派”这个“宏大叙事”的提出，其振兴中华音乐的真诚与热情令人感佩；但正因为其叙事之宏大、目标之高远，四位倡议者此前所作的理论思考和阐述仍不够

扎实、不够深入、不够细致、不够全面，因此，同行间的切磋、商讨和争论才成为必要。诚如金湘教授在“匠哲雅集”中所说，任何新生事物，在一开始都是弱小的。余深然其说。然而新生事物也必然是生命力强大的事物，它并不害怕来自各方的质疑和诘难，反而将所有质疑和诘难当作自身腾飞的助推器，在其中不断完善和壮大自己；而且任何可称为新生事物的事物必然代表历史前进的方向，也必然以科学精神为支撑。因此，衷心希望“新世纪中华乐派”在科学精神指引下，在21世纪中华乐坛上竖起一面令人仰望的大旗。

主要参考文献

赵宋光：《举起中华乐派的大旗——致金湘》，《人民音乐》2003年第3期

赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003年第8期

李岩：《“新世纪中华乐派”大家谈》，《天籁》2003年第4期

朱践耳：《致金湘》，《人民音乐》2004年第1期

储望华：《读〈“新世纪中华乐派”四人谈〉之杂感》，《人民音乐》2004年第2期

居其宏：《新世纪创作思潮的激情碰撞》，《人民音乐》2005年第5期

赵宋光：《邦境邦语五十冬》，《黄钟》2006年第1期

李岩：《走出西方？超越西方！》，《音乐与表演》2006年第4期

谢嘉幸：《走出西方》，香港作曲家联会：《华人作曲家音乐节研讨会论文集》

原载《人民音乐》2007年第1期

掘金者的丰厚收获

——《江南丝竹音乐大成》出版后的启迪

美丽富庶的“长三角”是我国民间音乐的富矿区。千百年来，江南人民的勤劳聪慧，水乡泽国的广袤富饶，不仅创造出人称“天堂”的苏杭经济，也滋养了独具特色的江南人文景观。“长三角”的民间音乐即为其中令人心醉的一支。无论是民歌、戏曲还是说唱音乐、歌舞音乐和民间器乐，都以其悠长甜美、糯雅清丽的独特韵致活跃在街头巷尾、地垄船舱，鸣响于茶楼酒肆、雅舍厅堂，既对自己、也向世人诉说吴越风情，展示江南个性。

毫无疑问，江南丝竹是“长三角”民间音乐中生成历史虽短、但群众参与程度最为广泛的乐种，不愧为一座金矿，藏量丰富，品质极高。它的“纯器乐”特色和艺术本体魅力，它的生成与发展的历史轨迹，它那别具一格的音乐美质和所包孕的丰富人文信息，不知令多少人被它深深吸引并为之心醉神迷，奉它为毕生的业余爱好或艺术追求，甘愿把大部分闲暇时光乃至整个人生都托付给它，也由此哺育出许多专业音乐家。

别人且不说，我在少年时期就是无数江南丝竹爱好者中的普通一员。从小学开始，我就通过矿石收音机接受江南丝竹的熏陶，把陆春龄当作心中的偶像，并由此开始自学竹笛和二胡；后来进了孝和中学初中部读书，当上了学生会文娱部长，竹笛吹得好是当选的重要条件之一。当时，我“利用职权”组织了一个全校的丝竹乐队，队员全是本校初中学生，每周利用课余时间排练

1—2次，也经常在校内礼堂演出，《紫竹调》、《行街》等都是我们的保留曲目。不久，我被选拔到上海市杨浦区少年宫民族乐队担任竹笛手，经常排演曲目除了《喜洋洋》、《翠湖春晓》等作品之外，多是江南丝竹音乐。据我所知，当时附近的普通中学里几乎都有这样的丝竹乐队，而长阳中学的学生丝竹乐队在整个杨浦区中学里水平最高，令许多民乐爱好者心向往之，以至于我初中毕业后想舍近求远到那里读高中。1961年我考取上音附中，主考老师就是江南丝竹大家金祖礼先生。举凡童年在上海生活过的音乐家，差不多和我一样都受到江南丝竹音乐不同程度的启蒙和陶冶。

我今天重拾这段美好的回忆，旨在说明，即便到了50年代中后期，江南丝竹音乐在上海普通中学中依然有着极其雄厚的群众基础。然而，随着时间的推移和社会氛围的变化，同其他民间乐种一样，江南丝竹也渐渐失去了赖以生存发展的空间。遥想当年红火景象，回看今日寂寥境遇，其命运之今非昔比，真令人有光阴来复去、冷热两重天的感慨！

但对于从事学术研究和民间音乐挖掘、整理、保护的学者来说，面对这座即将被误弃的金矿，若对此采取无动于衷、听之任之的态度，岂不愧对创造这一文化宝藏的祖宗以及对江南丝竹遗产既一无所知也一无所有的后代，背上“败家子”的千古骂名？于是，一批有志于此的音乐学者和出版家，从四面八方汇聚于虎踞龙盘地、钟山风雨城，担负起江南丝竹音乐“掘金者”的重任——他们四处采风，探访乐人，辑录文献，收集乐谱，复听音响，翻拍图片，足迹遍及“长三角”，人皆不辞其苦；回溯历史，追根寻源，研究问题，总结规律，提出见解，学术视野贯昨今，无所不究其理。正所谓“天道酬勤”：经过全体编纂者两年多协力同心的奋战，终将这两厚册精装大书《江南丝竹音乐大成》置于读者的案头。

关于《大成》的编纂特点，它的学术性、史料性、实用性，它的曲谱为主、文字和论文为辅，传统曲目为主、创作曲目为辅，广及江南丝竹音乐之乐史、乐曲、乐谱、乐人、乐话及其流变，以及它对“全而不滥，精而不缺”的典型体现，等等，许多学者均有评介，其中尤以谢建平先生发于《人民音乐》上的《丝声竹韵，荟萃于今——简评〈江南丝竹音乐大成〉一书的编纂特点》一文最为精当全面；为省篇幅，兹不多言。谨想借此机会，就《大成》出版与当代中国音乐文化建设的若干问题发表几点个人管见。

长期以来，不仅在我们的音乐生活中，而且在高等音乐院校的实际教学中，的确存在着较为浓重的“崇洋”习气，民间音乐不受重视，甚至在某些方面还受到歧视。在专业院校或专业团体中，从事西洋乐器学习和演奏的，似乎天然地比学习、演奏民间乐器高出一等；时至今日，在各地音乐院校仍有大量学生对民间音乐课程不感兴趣、疏于研习，致使许多极有才华的年轻音乐家对自己民族传统音乐根本无知或知之甚少。对此，不少有识之士曾经呼吁多年，相关院校也采取了一系列针对性的强化措施，但迄今为止收效甚微。若长此以往，用不了若许年，在下一代的下一代，包括江南丝竹音乐在内的民间音乐，不但会在后人日常音乐生活中成为绝响，就连专业院校的课程设置中也将形同虚设，从事民间音乐研究和教学的专业教学和学者恐怕再也唱奏不出“青海花儿”、“陕北信天游”、“江南丝竹”、“广东音乐”及“四川清音”所独具的特殊韵味儿了。就这一点说，在“政治多极化，经济一体化”的当代世界，强调“文化的多样性”是多么重要而紧迫。在这样的宏观形势下，许多民族音乐学者自觉地把学术目光和毕生精力投入到民族民间音乐文化遗产整理、挖掘、抢救、保护、发扬的伟大实践中，其事可歌，其情可感，利在当代，功盖千秋。我认为，把这一实践称之为“中华民族优秀文化

遗产的掘金工程”是当之无愧的。因专业分工不同，我虽未参与其事，但对他们的辛勤劳作及其煌煌成果一直心怀感佩。出于同样的心情，我由衷地认为，《大成》的编纂与出版，不仅是这批江南丝竹掘金者向世人奉献的一份丰厚收获，同时也作为这个伟大文化工程的一项最新成果汇入到“文化多样性”建设的滚滚洪流之中。

问题在于，一些学者把“文化多样性”与中国音乐文化的现代化建设对立起来，看作是两件相互冲突、彼此不能兼容的事情，好像强调“文化多样性”就必然否定中国音乐艺术现代化的必要性及其在整个20世纪的理论与实践成果，好像只有从事民族文化遗产挖掘、保护工作才与“文化多样性”的时代主题相关，而在创作、理论、教育诸领域有选择地引进西方观念和方法就必然是“欧洲中心论”作祟的结果，并与“文化多样性”主题相悖逆；最近作曲界提出的“走出西方”命题就是类似主张在创作上的反映。这种主张理所当然地在音乐界引发了长期论战。在我看来，“文化多样性”是一个在开放的时代条件下提出的一个开放性的、动态化的概念；而“文化多样性”决不是有些人所理解的单一主题，它逻辑地包含着传统文化血脉的当代延续和发展、在世界文化的总体语境中保持各民族文化的鲜明独特性以及与他民族优秀文化不可避免的交融和趋同、在本民族文化语境中实行多元多样的发展模式等等丰富内容和不同侧面。

从这个意义上说，我对《大成》编纂者所抱有的开放性学术眼光和《大成》所体现的宏阔胸襟深表钦佩。《大成》把江南丝竹音乐的生成与发展，它的存在方式的演变以及逐渐走向式微的历史，看作是一个民间乐种动态的生命过程。因此，《大成》曲目的收录贯彻了“以传统曲目为主，创作曲目为辅”的原则，其目光在紧紧盯住大量优秀传统曲目的同时，也对江南丝竹的改编曲目和创作曲目投以深情的一瞥，认为这些由专业人士创编的新

曲目，正是江南丝竹音乐生命力的一部分，是其艺术生命在当代音乐生活中的顽强延续和合乎时代潮流的发展。举凡熟悉这些改编曲目和新创曲目的人士，不难从中听出某些与传统曲目大异其趣的“西方痕迹”，正如也不难从中听出传统江南丝竹所独具的特殊音乐神韵一样。按照目前在民族音乐学界甚为流行的观点，即便在专业创作中发现这种“西方痕迹”，也将被判为“不是真正的中国音乐”，更何况像江南丝竹这样的民间器乐，一旦被“西方痕迹”染指，必因其“种族纯洁性”的丧失而难逃“欧洲中心论”的指责。因此，将这样的“杂种”收入《大成》，编纂者不但需要眼光，更需要建立在科学精神基础上的学术勇气。

若将这种眼光和勇气推而广之，不仅传统音乐的发掘和保护工程能够科学思维的指导下更健康地进行，就连当前学界围绕许多学术难题所展开的争论，多能迎刃而解。

在《大成》给与我们的众多启示中，唯此为大。

原载《音乐与表演》2005年第2期

中国音乐剧：走进“迷狂时代”？

——关于我国音乐剧市场热的冷思考

近年来，我国音乐剧市场热浪滚滚，不仅欧美经典剧目的引进红火得很，更重要的是原创剧目纷纷立项、上马乃至上演，报喜锣鼓一阵又一阵地冲击我们的耳膜：

2006年，南方某省文化厅计划由政府投资千万元以上，制作一部多媒体音乐剧《茉莉花》，但因其剧本创作问题叠出、遭到多数专家的质疑而不得不搁置下来；

同年，该省某地级市也投入巨资制作《白蛇传》，不顾艺术规律，计划在剧本尚未定稿的情况下在短短两三个月内将此剧创制完成并参加调演，以打造“城市名片”；

据互联网2007年7月25日报道，李亚鹏投资700万元的音乐剧《鲁般鲁饶》前日在京举行发布会，该剧由张杨导演、霍昕编剧、宋柯监制，将于8月1日在“丽江紫禁城”木府首演，据该剧组称：此剧预计至少演出五年以上；

与李亚鹏的700万元相比，投资总规模号称6000万元（一说为4000万元）之巨的音乐剧《蝶》7月28日在广东东莞举行“世界首演”，其作曲者三宝在两年前刚刚推出其音乐剧处女作《金沙》（据说投资同样在千万元以上）。而东莞市委市政府更是雄心勃勃——要通过《蝶》剧及相关的一系列举措，将该市打造成“中国音乐剧之都”。

《鲁般鲁饶》和《金沙》两剧都没有看过，其艺术感染力如

何不敢妄言。但据看过《金沙》演出的同行评论说，此剧的戏剧元素十分微弱，因此很难称之为“剧”；大概出于同一原因，有娱乐记者称其为“由简单情节串联起来的三宝个人作品音乐会”。从《金沙》的上演场次和上座率判断，若不对此剧进行脱胎换骨的改造，目前这种观众不认可、市场不接纳的局面恐怕很难扭转。

作为曾经写过《音乐剧，我为你疯狂》这本书的作者，期盼音乐剧这一时尚艺术品种能够在中国大地上生根开花结果，希望有更多艺术家和更多观众喜欢音乐剧艺术，本是我的良好愿望；20 余年来，我也为此而多方奔走呼号，其中既有热情的呼唤，也有理性的分析和冷静的忠告。我看到，多数同行在创造中国音乐剧艺术和音乐剧产业的道路上坚持不懈、艰难跋涉，取得了一系列理论和实践成果并向他们表示敬意，但也有某些从业者和政府官员好像已经走火入魔，丧失理智，开始自觉不自觉地步入迷狂的境地；特别是有幸应邀在东莞看了《蝶》剧的首演之后，觉得有必要把此前说过或没有说过的很不中听的话写出来，给过热的音乐剧行业降降温、退退烧，使它多一些冷静和理性，少一点迷乱和狂躁。

一、音乐剧的戏剧性淡化不得

音乐剧之被称为“剧”，首要条件是它的戏剧性，即它应当具备一切戏剧作品必须具备的戏剧品格——丰富生动的情节、性格鲜明的人物形象、扣人心弦的戏剧冲突；在这个前提之下，好听的音乐、好看的舞蹈以及舞台声光所造成的强烈视听效果才因有所附丽而获得了活泼泼的生命。著名戏剧家徐晓钟说过，在音乐剧中，戏剧是基础，音乐是灵魂。我赞同这个观点。失了基础的灵魂便无所附丽，无所附丽的灵魂便是游魂；何况我国某些音乐剧的音乐创作也未必能够当好“灵魂”这个角色。

试看欧美经典音乐剧，除了《猫》这个特例之外，曾在我国上演过的《西区故事》、《音乐之声》、《悲惨世界》、《歌剧院幽灵》、《美女与野兽》、《狮子王》等等，哪一部戏不是以曲折情节吸引观众的眼球？即便在欧美大受欢迎的《猫》，到了有上千年戏剧传统的中国，其受观众青睐的程度也远逊于欧美。究其原因，不外乎中国人爱看戏，爱看有戏的戏。

如今，一些中国音乐剧从业者，把淡化戏剧性、淡化情节、淡化人物当时髦。须知，音乐剧的戏剧品格恰恰是淡化不得的，否则，必然导致剧目的戏剧性贫弱，情节支离破碎，人物形象苍白。有的剧目，矛盾冲突的设置不合理，甚至连一个像样的故事都说不完整、讲不顺畅，令满场观众不知作者何所云然。

不要把淡化情节的倾向全部归罪于剧作家，参与创作和制作的出品人、制作人、艺术总监、作曲家、导演一干人等都难辞其咎。

淡化戏剧性的直接结果是稀释了作品的剧场趣味，其最终命运只能是：剧目本身被观众所彻底淡化。因为，在创作者们将音乐剧视如生命的戏剧性弃之如敝屣的情况下，让观众主动掏钱买票看你"没戏"的戏，也实在是根本"没戏"。

二、音乐剧的娱乐性嘲弄不得

说音乐剧是朝阳艺术，是高度自由的综合舞台艺术，不假；但请不要忘记，音乐剧同时还是通俗艺术、时尚艺术、商业艺术、娱乐艺术，通俗性、娱乐性是它区别于歌剧艺术的重要本性。特别是在中国音乐剧处于起步阶段，更要强调这个本性。

如今我国一些音乐剧从业者，把"接近歌剧的音乐剧"当作展示创作者审美趣味和艺术修养的标杆，甚至拿来作为广告词来加以炫耀；在音乐形态上则以"没有一句对白，从头唱到尾"相

标榜，好像如此一来，这样的音乐和音乐剧就“脱俗入雅”、高贵无比了。

是的，在欧美音乐剧历史上确有接近歌剧的音乐剧，远有格什温的《波吉与贝丝》，近有韦伯的《歌剧院幽灵》，但这些剧目是在欧美音乐剧发展到了成熟阶段的产物，而且从来不是欧美音乐剧风格的主流；即便到了 20 世纪末、21 世纪初，像《群舞演员》、《为你疯狂》、《美女与野兽》、《狮子王》以及正在上海演出的《妈妈咪呀》这类歌舞剧风格、轻喜剧风格的剧目依然在世界音乐剧市场上独领风骚。况且，许多经典性的正剧和悲剧，远如像《西区的故事》、《屋顶上的提琴手》，近如《悲惨世界》、《西贡小姐》，也非常重视喜剧因素的穿插运用。试问何以如此？盖因凸显音乐剧的通俗性、娱乐性以吸引观众、刺激票房是也。

现在人们常常讲音乐剧要“好听、好看、好玩”，但这并不是一句空话，惟有在舞台上能把好故事讲得曲折抓人、趣味盎然，把好音乐写得婉转动听、令听众过耳成诵，把好舞蹈跳得动感十足、美不胜收，并在舞台演绎中将这些艺术元素整合成一个严丝合缝的、为同一个戏剧目的服务的艺术整体，让观众在毫无理解障碍的前提下轻松愉快地亲近艺术并从中得到审美满足，身心也因此得到调适，才能将“三好”落到实处。

无论我们的剧本采取怎样的结构形态和展开方式，但总不能把艰涩难解、故意给观众设置理解障碍当作“出新”的不二法门，总要让观众看懂你在说什么和说得怎样。取消了这个前提，无异于将普通观众进入音乐剧剧场的通道彻底堵塞。

无论我们的音乐结构是“一唱到底”还是唱白相间，总不能强迫观众接受你那没完没了的音响宣泄；即便你要写作宣叙调，总不能违反祖国语言的声韵规律用怪腔怪调来折磨听众的耳鼓，也不能不顾咏叹调与宣叙调在音乐形态和表现功能上的区别将两者混为一谈。

音乐剧不是严肃艺术，更不是前卫艺术，在那里可以不考虑市场或受众，鼓励艺术家有张扬独特个性、展示先锋理念、进行各种前卫探索的充分空间；而音乐剧则为其通俗性和娱乐性所决定，必须视观众为上帝，把观众的喜好当作裁量一切的根本标准。音乐剧艺术家的才华和个性，只有符合这个标准才有价值。格什温、伯恩斯坦和韦伯的才华之高、个性之鲜明不见得在我们一些大腕作曲家之下，但他们却能在其音乐剧中写出像《夏日里》、《今夜》和《回忆》这样通俗优美、过耳不忘的千古绝唱来，也没有像我们的某些大腕作曲家那样在音乐剧中炫耀作曲技术的高深和个人情趣的高雅。

既然从事音乐剧的创作，就绝不应当用自己的艺术喜好来代替观众的喜好，用严肃艺术的标准来代替音乐剧的标准。实践已经证明并将继续证明，对音乐剧的通俗性、娱乐性采取忽视乃至嘲弄态度，实际上是从业者的自掘坟墓之举，必将受到音乐剧市场的惩罚。

三、音乐剧的大投资冒险不得

业内有识之士早就在各种场合说过，对欧美音乐剧的“三大”战略要谨慎对待，万不可盲从。然而综观国内音乐剧的创作与制作，无论是国家投资还是企业投资，都把大投资、大制作、大场面当作音乐剧的规律来奉行。现如今似乎有一种投资规模相互攀比、节节升高的趋势，把投资多少多少万人民币当作一种光荣而随处夸耀。

且不说在欧美音乐剧中存在着大量低成本、小制作的成功范例，即便通过“三大”战略获得辉煌成功的麦肯托什，也决不会在一个毫无成功之望的创意或剧本上乱投一分钱。其理由很简单：高投资从来都有高风险相伴随，精明的制作人是不会拿出自

己的身家性命让巧舌如簧的艺术家们“潇洒走一回”的。

高投资与高风险结伴而行，其实不难理解。在欧美，音乐剧的经营模式是低票价、长档期，一部剧目必须保证能够演出数百场乃至上千场，方有望收回投资进而赚取利润；于是就要求一个根本前提，即剧目艺术上的高质量。没有高质量的剧目做保证，又怎能确保它的常演不衰？这与物质商品的营销规律并无二致——产品质量第一，有了这根本的一条，再加上适当的宣传企划和推销手段，产品才能畅销；否则，产品质量低劣，即便你的宣传攻势铺天盖地，充其量只能糊弄消费者于一时，无需多久必会露出假广告的马脚。

问题还在于，在中国这样一个经济欠发达国家，我们的音乐剧营销模式与欧美同行正相反对。迄今为止，我们用高投资制作出来的剧目，普遍质量低下；而我们的营销策略又是高票价、短档期，两者互为表里、恶性循环——因为剧目质量低，档期必短；因为企图在如此短的档期内收回巨额投资，故而票价必高。但高票价的结果是把大多数经济承受力有限的观众拒之门外，导致单场票房严重缩水；短档期的结果是没有足够数量的场次积累，导致整体票房黯淡无光。

既往的事实证明，近来投资在数百万元、上千万元的原创音乐剧作品，其中档期最长不超过30—50场，有的剧目甚至演出区区几场就被迫匆匆下档，个个都是血本无归。这个事实提醒那些头脑发热的制作人们，必须对大投资的大风险有充分心理准备和物质准备，决不可铤而走险；同时必须把提高作品的艺术质量放在一切工作的首位，否则，投资越高，风险越大，赔得越多，输得越惨。特别是由政府投资的音乐剧剧目或项目，更要小心谨慎，因为纳税人的钱是乱花不得的；一旦输个精光，相关人等必须承担一切责任。

有鉴于此，业内诸多有识之士多年来再三呼吁，中国音乐剧

应从小投资、低成本、中小型做起，但并未引起业内同行的足够重视。

四、中国的具体国情忽视不得

音乐剧是舶来品，因此在中国发展音乐剧艺术和音乐剧产业一定要虚心学习欧美同行的先进经验；音乐剧是风靡世界的摩登艺术，因此我们的艺术观念和市场操作一定要与世界接轨——这些话都是真理，毋庸置疑。

然而也不要忘记，我们在中国发展音乐剧艺术和音乐剧产业，有自己的特殊国情、特殊条件和特殊对象——特殊的政治、经济和文化环境，娱乐市场和文化产业的特殊现实，音乐剧观众的审美习惯、当代趣味和娱乐消费水平。我们在音乐剧的创编、制作、演出、营销过程中，一定要把这些特殊国情同时考虑在内，并将它当作我们一切工作和所有环节的根本出发点和最后归宿，若对此采取忽视和无视的态度，就有可能导致南辕北辙的结果。

即以所谓“与国际接轨”而论，音乐剧的艺术观念、产业链和营销模式等等，当然有必要与世界接轨，然而一旦进入具体操作过程，特殊国情问题便无法回避——我们的剧目写的是中国故事和中国人物，传达的是中国文化和中国精神，而且首先是为中国观众写的，是写给中国观众看的，是要他们从自己并不丰裕的收入中主动拿出相当一部分来购买消费权；于是你就不能不考虑产品的适销对路问题，你就不能不研究某一消费群体的特殊消费观念和消费能力，你就不能不根据这些特殊要求来决定产品的设计理念和制作规模，你就不能把音乐剧这种大众化、娱乐性的通俗舞台戏剧搞成只有“小众”才有可能（只是可能）接受的“严肃艺术”，你就不能单单假借一个美丽动人的民间爱情传奇的

外壳来运载创作者离奇独特而又艰涩难解的戏剧创意。老实说，这样的剧目，能否与中国观众接轨尚且是个疑问，又遑论“与国际接轨”？

再说，请几个欧美音乐剧专家担任主创任务，当然有助于我们“与国际接轨”，但也不能直接“与国际接轨”划等号；倒是要请这几个外国专家首先与中国国情接轨，了解并熟悉中国文化、中国观众的历史与现实。否则，台上演绎的虽是中国故事和中国人物，台下坐着的绝大多数都是中国观众，但整个舞台呈现样式（包括服装、化妆、灯光和戏剧陈述方式等）及其中所渗透的审美趣味却基本上是欧洲某国的风味，显得不伦不类。老实说，这样的剧目和这样的“与国际接轨”，休说能否得到中国观众的认可，即便真的到了欧美，人家也未必觉得你接的就是他的“轨”，你取到的也未必就是欧美音乐剧的真“经”；而中国音乐剧若不把自己的第一立足点放在中国观众和中国市场上，却专将目光盯住欧美，期盼“出口转内销”后会有奇迹发生，对此，我把丑话说在前头：这样的美丽期待十有八九要落空。

五、立项决策的科学性马虎不得

一部音乐剧剧目的制作，不论投资人是政府还是企业，都有一个从创意、论证、决策到立项的过程；在这个过程中，必须讲究科学性，必须让良好愿望、远大抱负符合音乐剧的艺术规律和市场规律，以规避盲目决策所带来的种种风险。

这个道理看起来尽人皆知，但实际情况并非如此。一些剧目的上马，从程序上看好像也有想象丰富的创意，有头头是道的文案，有言之凿凿的可行性研究，并也经过了若干专家的论证，但其中的科学性到底如何？在剧目上演前，人言人殊；但剧目一旦上演，其实际效果立马可见。因此，“实际效果验证法”是检验

这些决策过程是否科学的试金石。

即以打造“中国音乐剧之都”这个创意而言，我相信举凡每一个音乐剧从业者都会为此而欢欣鼓舞，也对东莞市委市政府的过人胆识深感钦佩。但这个宏伟设想可行性如何？能在多大程度上得以实现？这就不单取决于相关人等的良好愿望、雄厚财力、巨大决心和出众才华了，更不是一支生花妙笔的纵情挥洒所能解决的，它还与音乐剧的剧场艺术特性、东莞地理位置和文化积淀传统、交通条件之是否便捷、流动人口的规模与质量（文化水平、审美趣味、用于文化消费的经济实力等等）这些主客观因素极度相关。根据上述诸多因素进行综合考量，至少我目前认为，这个口号的提出是仓促的，其决策过程科学性不足，相关决策者对其中不利因素和困难的估计很不充分，缺少可行性支撑，其前景不容乐观。

在剧目创作和制作中的类似例子也许更多，本文开头列举的《茉莉花》、《白蛇传》以及眼前的《蝶》均属此类。不同的是，《茉莉花》暂时搁浅，后二者都已上演。我不知道《蝶》在立项时是否经过严密论证、论证中有无不同意见、相关决策者对这些不同意见作了怎样的应对和处理，但从《蝶》的舞台呈现看，此剧的剧本创作、音乐创作都存在着不少问题，有的问题还相当严重，从而直接削弱了该剧的艺术感染力；在既往的中国音乐剧创作中，此剧尚不能被视为较好的作品。然而，6000万元巨资已经投入，作品艺术本体的整体框架已然定型，小修小补无回天之力，动大手术则伤筋动骨，犹如一锅夹生饭，要想重新回锅煮，实乃大不易也！

因此，对于一个地方的领导、一个剧目的制作人或投资者来说，决策的科学性是音乐剧生产过程中一个首要的最为关键的环节，万万马虎不得、将就不得、草率不得；如在当初不注重周密论证、谨慎立项和科学决策，必然要为此种下恶果并付出昂贵代价。

六、相关行业的大腕迷信不得

新时期以来，我们在舞台艺术领域人才辈出，大腕云集，这些著名作曲家、剧作家、诗人、导演、舞蹈编导、舞美设计家在不同的艺术门类里向我们奉献出大量优秀作品，从而赢得我们的尊敬和爱戴。

但音乐剧艺术与我们所从事、所熟悉的现存艺术品种，既有共同点，更有相异处；从本质上说，音乐剧之于我们，是一门相对陌生的艺术新品种。20余年来，我们在创造中国音乐剧过程中已有相当丰富的艺术创作积累和市场操作积累，但其中的成功经验不多、沉痛教训不少，因此在整体上依然处在学习和摸索阶段。

多年前，我曾写过一篇文章，题目就叫《中国音乐剧界无大腕》，大意是说，我国舞台艺术家，不论他在自身专业领域造诣多深、贡献多大、名气多响，一旦从事音乐剧创编、表演、教学、研究或市场营销活动，尽管先前的艺术经验积累当然还有一定作用，但毕竟相当有限，更不能自我迷信、照搬往日经验；最好还是甘当小学生，虚心从头学起，将彼此的位置放在同一起跑线上，在平等的切磋和探索中集思广益，共同提高对音乐剧艺术规律、市场规律的认知水平和驾驭能力。

对于地方领导人来说，也应作如是观。对著名艺术家，尊重不可缺而迷信不可有。迷信是科学的大敌，也是艺术的大敌。来自名家的音乐剧创意、出于大腕的音乐剧作品，值得重视和珍惜，在热情欢迎之余，也要冷静对待，通过严格论证进行科学分析，多听一听逆耳之言，多想一想不利因素；否则，一旦跨过尊重限度而到达迷信境界，误以为大家手笔必是成功秘笈，头脑便失去冷静，判断便不能清醒，决策便陷于主观，行动便流于盲目——在既往的音乐剧决策中，不少失误多是因此而起，其间的惨

重教训令人痛惜。

以上六个“不得”，仅是一家之言，焉敢自夸正确？虽然不甚入耳，但发自肺腑，不吐不快。一部音乐剧之是否成功，衡量的标准只有一个，这就是观众、票房和市场。因此，本文谈论到的相关剧目、相关决策、相关创意之能否获得成功，本文对它们所作的评论之是否能够成立，都要接受观众、票房和市场的无情检验。我真诚的希冀是——

那些被描绘得如花似玉的剧目能真正令中国观众为之疯狂；

那些充满浪漫幻想的创意能够在预定的时间内变为灿烂辉煌的实在图景；

那些天文数字般的巨额投资不但可以如数收回，而且在市场上获得更加丰厚的回报。

倘若这一切都能成为现实，我愿诚恳地向世人谢罪——

本文是一篇神经错乱的胡说八道；真正步入“迷狂”而需要降温除燥的，是作者自己。

此文删节版原在《音乐周报》2007年8月15日、22日连载，此处恢复文章全貌。

展开音乐想象的翅膀

——关于两首标题交响乐曲的欣赏

本周末，旅美江苏籍著名指挥家江浦琦先生将在南京艺术学院音乐厅指挥江苏省交响乐团向听众奉献一台精彩的交响音乐会。三首演奏曲目全是俄罗斯作曲家驰誉世界乐坛100余年的经典名篇，其中除柴科夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》之外，另两首都是标题交响乐曲：其一是柴科夫斯基的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》，其二是里姆斯基—科萨科夫的交响组曲《天方夜谭》。

为了达到更好的听赏效果，我想借此机会就标题音乐欣赏的相关问题与听众朋友们交流几点看法。

所谓“标题音乐”，用通俗的话说，就是“带有文学性标题以提示其内容的器乐作品”，其中有不少作品直接取材于文学名著或神话传说，例如大家熟悉的小提琴协奏曲《梁祝》，本次音乐会演奏的两首标题交响乐曲，其内容也都是取自相关的文学名著。

“标题音乐”是欧洲浪漫派作曲家所倡导的一种器乐创作原则，因为作曲家借助标题能够把高度抽象的器乐语言赋予一定的内容指向，成为其创作构思的基本依托；同时，它也是一种理解器乐作品的审美原则，因为借助标题的提示，使听众能够更具象地感受器乐作品的内容和情感。

从欣赏音乐这个角度说，由于有文学性标题的提示，“标题

音乐”比“无标题音乐”更能为多数听众所理解、所接受。然而，我们也不能把标题的作用强调得过分，因为器乐音乐最能反映出音乐艺术的本质，即它的非语义性特点以及由这个特点所决定的多向性理解和阐释。因此，我们在欣赏“标题音乐”时，千万不要为作品的标题所累，反而对自己的音乐想象力形成某种限制，而应当在标题的导引下，充分展开音乐想象的翅膀，尽情领略其中的立体性音乐音响之美。

用这样的态度来欣赏柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》，我们不必去要求作曲家用交响乐队来有头有尾地讲述这对千古绝恋凄美动人的爱情悲剧——那是话剧、歌剧、舞剧、影视才能够完成的任务；柴科夫斯基以巨大的音乐概括力从这个著名悲剧中抽取出三个主要的音乐主题：

悲剧性主题。其音乐性格是严峻而阴郁的，带有圣咏性质，它在引子里首次出现，概括地揭示出全曲深刻的悲剧性。

仇恨主题。其音乐性格狂躁而暴虐，它作为主部主题出现，描写两大家族的仇恨、斗争和厮杀是造成悲剧结局的根本原因。

爱情主题。其基本音乐性格在柔美中略带忧郁，极富歌唱性，它作为副部主题出现，表现男女主人公的甜蜜之爱。

柴科夫斯基用高超的交响性、戏剧化写法，将这三个主要音乐主题组织在严整的奏鸣曲式之中，通过它们的并置、对比以及在相互斗争中的碰撞、变形和此消彼长，揭示出美好爱情被毁灭的情感历程。当爱情主题在尾声的葬礼式行进中再次响起的时候，我们便与作曲家一样，为罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧而扼腕慨叹，其中所蕴含的痛楚和悲凉不可言状——对于现代人来说，从这种情感体验中是可以升华出多种现实联想和结论来的。

与柴科夫斯基相比，南京听众对里姆斯基—科萨科夫的熟悉程度可能不及前者，但很多人对他的《天方夜谭》却是耳熟能详的。这首由 4 个乐章组成的交响组曲同样取材于大家熟知的世界

文学名著《一千零一夜》，但它的写法却与《罗密欧与朱丽叶》不同——它不但不可能给我们讲述一千零一个故事，甚至也没有集中对某一个故事作概括性的提炼与戏剧性展开。如果说《罗密欧与朱丽叶》是一种抒情—戏剧性的交响化写法的话，那么《天方夜谭》更侧重于造型性、色彩性的交响化写法。尽管作曲家在构思作品时为每一乐章都附加了小标题，但我们在欣赏时大可不必拘泥于标题，更不要因此而限制了自己的音乐想象力。

作曲家是世界闻名的配器大师，在大型交响乐队这块调色板上，以多彩的配器语言、瑰丽的和声及充满阿拉伯神秘色彩的旋律陈述，为我们描绘出一个神奇而又斑斓多彩的画面——不论是浩瀚的大海、辛巴达的船、阿拉伯世界的风俗性画面，还是关于王子和公主的传奇故事，其中的一切，也许因为可以在我们自身的生活阅历中找到相似的体验而显得亲切，也许因为对我们全然陌生而被神秘感所牵引，进入到作曲家营造的音响世界中，感受音乐描绘的奇妙魅力。

聆听经典作品能够培育我们的音乐想象力并使之日趋完善；调动每个听众的生活体验展开音乐想象，能够帮助我们更加真切地欣赏音乐和享受音乐，并使我们的内心生活和情感世界更充盈、更丰满——相信到音乐厅欣赏这场音乐会的朋友，一定会产生与此大致类似的审美体验。

原载《新华日报》2005 年 5 月 26 日

歌剧的音乐激情与戏剧激情

——评大型史诗歌剧《八女投江》一度创作

在隆重纪念世界反法西斯战争暨中国人民抗日战争胜利60周年之际，满怀激情与希望地观看了两部相同题材的中国原创歌剧——一部是由孔远编剧、著名作曲家金湘作曲、中国歌剧舞剧院制作演出的《八女投江》，另一部是由费守疆编剧、朱彬作曲、哈尔滨歌剧院制作演出的大型史诗歌剧《八女投江》。为表述方便，本文将前者称之为“北京版”，将后者称之为“哈尔滨版”。本文的任务是对哈尔滨版进行评论，只在特别必要时才提及北京版。

60多年前发生在东北黑土地上的“八女投江”的英雄故事，在我国家喻户晓。尽管其中没有曲折浪漫的情节和文词华美的形容，但这刀刻一般的真实，像一座无形的浮雕巍然屹立在我们的心头；中华儿女的伟大爱国情操、不屈的英雄主义和慷慨赴死的牺牲精神，如万顷海涛撞击着我们的胸膛。这就是历史的力量，生活的力量，真实的力量。

哈尔滨歌剧院的同行们出于历史和艺术的双重责任感，将这一部壮烈的英雄史诗搬上歌剧舞台，以缅怀先烈、启迪后人，其事其情，颇可感佩。

应该说，在缺少丰厚史实依据的情况下，把“八女投江”的白描式故事敷演成一部史诗英雄活剧，确实不易。这里有一个如何处理历史真实与艺术真实的关系问题。综观北京和哈尔滨的两

个版本，都在这个方面作了探索，但达到的艺术效果很不理想。本文不打算在这个问题上深谈，但只想指出一点：过分囿于历史真实，减弱艺术想象在创作中的地位，是两个版本在剧本创作中共有的致命弱点。

相比之下，哈尔滨版以冷云为核心人物，用爱情、生子、托孤三个主要场面将全剧贯穿起来，其戏剧构思较之北京版显得高明一些；戏剧场面的展开也具有一定的动力性，比起北京版的笔墨分散、场面停滞来，在剧本的戏剧性展开方面也稍胜一筹。

作为歌剧的文学基础，目前两个《八女投江》的剧本，最根本的缺陷就在于戏剧性的薄弱。几乎没有具有动力性的情节和冲突，几个主要人物之间没有形成具有戏剧性意义的性格关系，场面之间的流动和转接是随着历史事件的自然过程而平铺直叙地展开，完全看不到情节和冲突的推进作用；我们在歌剧中能够感受到那些抒情段落的充沛的音乐激情，但创作者们似乎未能把握住这样一个规律：歌剧情感高潮的真正力量其实不单是高潮本身，而是来自于它的准备、累积、蓄势的过程，来自于这个过程必然导出的结果——高潮的爆发。更重要的一点是，这个过程决不单单是由音乐元素独立完成的，而是在戏剧元素的积极参与下共同营造的结果；在歌剧里，音乐元素所承载的激情密码只有在戏剧情节和冲突中才能得到明确解读，因为唯有戏剧语义和戏剧行动的明确性才能把音乐的激情与人物的悲欢命运紧紧联系起来，使得观众不仅从音乐激情中知其然，而且从戏剧激情中知其所以然，因此才在心中唤起共鸣而被震慑和被感动。音乐的高潮和激情一旦离开戏剧元素的支撑，它的舞台呈现便是空洞的和无缘由的，甚至是令人莫名其妙的。

在处理音乐激情与戏剧激情的相互关系上，《八女投江》的两个版本都存在同样的问题而且表现得相当典型而严重——创作者在营造抒情场面和情感高潮时不可谓不千方百计，不可谓不尽

心尽力，不可谓不泼墨如云，但由于这些激情高潮是未经铺垫和蓄势的，不是从戏剧情节和冲突中自然而然地生发出来的，它们的爆发缺乏戏剧的必然性，它们一首又一首地连续出现，则更显冗长罗嗦而沉闷。所以，尽管词曲作者在写作这样的剧诗和音乐时很可能热情满腔、无比激动，尽管表演家们在演绎它们时呼天抢地、泪流满面，但台下的观众就是无动于衷。这种剧场效果，对创作者来说，也许出乎意料之外，但对歌剧审美者而言，却在情理之中——我们不仅在京哈两个版本的《八女投江》中、而且在孔远的另一作品《悲怆的黎明》中，都曾见到过这种强烈的审美反差。

在这样的文学基础上从事音乐创作，犹如在戏剧文学沙滩上建造歌剧大厦，其“明知不可为而为之”的苦涩可想而知。但作曲家对剧本的选择同样负有不可推卸的责任；特别是对那些并不熟悉歌剧规律的剧作家或业余作家的歌剧文学作品，作曲家在尽量使其歌剧化之前是决不应该仓促进入音乐创作程序的。当然，这首先是项目决策者、剧组领导者理当严格把关的事情。单纯从音乐创作的角度看，哈尔滨版的音乐写得通俗流畅、抒情气质浓厚，其主题歌《白桦之恋》较具歌唱性，旋律虽算不上多么新颖别致，但琅琅上口，也有深切动人的一面。不足之处是，全剧音乐在统一中缺乏对比和变化，这对于歌剧音乐来说，是一个重要缺憾，这一缺憾在重唱写作和乐队配器中表现得尤为明显——在歌剧中，重唱是展开戏剧性的重要载体，如果仅仅在同一情绪、同一旋律性格的意义上使用声部重叠、穿插等手法，那就把歌剧重唱等同于一般的抒情性重唱；同样，像《八女投江》这类比较通俗的歌剧，自然不能要求乐队承担过多的戏剧性使命，但必要的对比（织体的浓淡对比、音量对比、器乐部分与声乐部分的对比）还是应该讲究的。

哈尔滨版的表导演和舞台体现有不少值得称道的优点。陈卫

是一个创作活跃、精力充沛的“年轻老导演”，近年来在歌剧音乐剧的导演艺术实践中有许多成果面世。应该说，导演《八女投江》是对她导演功力的一个严峻挑战。为了弥补此剧在一度创作上的许多弱点，陈卫调动许多舞台艺术手段，特别是在舞台画面构图的美感和场面转接的自然流畅等方面，其技巧也日臻成熟。而扮演冷云的演员，无论在歌唱、表演和台词诸方面都表现出一个高水平歌剧演员应有的素质和修养，并较好地完成了角色的创造。多媒体手段的运用，整体看也是得体的，较好地配合了剧情、渲染了气氛，营造出特定的历史环境和氛围。全体演员认真投入、一丝不苟的艺术创造态度，也给人留下深刻印象。正是由于表导演艺术家和舞美艺术家的共同努力，从而使这部戏剧内涵单薄的歌剧较具观赏性。

哈尔滨歌剧院是我国歌剧的东北重镇。长期以来，剧院上下执著于歌剧艺术、不懈打造歌剧精品的精神令人钦佩。但搞歌剧不易，搞精品歌剧更难。相信哈尔滨歌剧院的同行们一定能够在打造歌剧精品的道路上百折不挠、排除万难去争取胜利！

原载《歌剧》第124期（2005年10月出版）

钢琴历史在这里浓缩

——意大利“瑞乔内古钢琴艺术展演”侧记

应意大利瑞乔内市政府的邀请，我和中央音乐学院钢琴系教授杨峻于2005年12月7日至12月14日，参加了该市主办的“历史的见证——古钢琴艺术展演”活动。

瑞乔内是意大利东海岸一个美丽的滨海小城，我和杨峻教授下榻的亚历山大饭店就坐落在海边。站在海的这一边远眺，在浩淼波涛的那一边就是世界文明的另一个发源地希腊。中国、希腊、意大利，都是举世闻名的古国；此时此地，此情此景，两个中国访客把这三者联系在一起，倒是颇能引人发思古之幽情的。

展演活动的主体分为两个部分，其一是古钢琴历史展览，其二是古钢琴音乐会。抵达瑞乔内的第二天，展演活动的艺术总监、当地乐团的指挥家雷阿蒂尼（Giorgio Leardini）先生盛情接待了我们，在古钢琴历史展览正式开幕之前，亲自陪同我们先期参观了这个展览。

用通常意义上的展览会来衡量，瑞乔内古钢琴展览规模不大——它共有两个展厅，每个展室大约500—600平方米，但就它所展览的内容而言，不但是我、而且也是杨峻教授所见到的最珍贵、最权威、最全面因此也最具学术价值的古钢琴展览；在所有展品中，从人们所能见到的最早的古钢琴（1604）到现代施坦威大三角琴，从最早的立式三角琴到黑白键与现代钢琴正好相反的古钢琴，还有利用八音盒原理制作的机械自动钢琴，包括各个时

期、各种形制的古钢琴可谓应有尽有、琳琅满目，总数有近百架之多，其中的一些古钢琴堪称是价值连城的稀世珍品——因此在我们前面所展示的，俨然是一部浓缩的钢琴乐器史，令我们大开眼界。有意思的是，为了向中国音乐家表示出热情和诚意，雷阿蒂尼先生还特许杨峻教授在他感兴趣的古钢琴上试奏一番，其音量均比现代钢琴纤细，但音色柔和，共鸣充分，听觉感受十分奇妙，听之令人顿生“此音只应天上有，人间哪得几回闻”的感慨。

12月8日下午，“瑞乔内古钢琴展览”正式开幕。开幕式由瑞乔内市长剪彩，瑞乔内市政要员及周围临近城市的各界名人、意大利钢琴界的专家、居觐所在的伊莫拉音乐学院院长斯卡拉（Franco Scala）先生及该院师生，一共有数百人出席了开幕式并参观了展览。意大利伊莫拉音乐学院钢琴教授、古钢琴研究家和收藏家斯特方诺（Stefano Fiuzzi）作了古钢琴艺术历史的学术报告；为了让来宾对各种形制的古钢琴获得真切的印象，在斯特方诺的学术报告中还穿插着伊莫拉音乐学院钢琴系学生们在多架古钢琴上的示范性演奏。

12月8日当晚，便是这次展演活动的主体——古钢琴音乐会。如果说，古钢琴展览是浓缩的钢琴乐器史和制作史的话，那么，由中国旅意钢琴家居觐担任独奏的古钢琴音乐会则是一部浓缩的钢琴艺术史。长方形的演奏厅不大，面积与古钢琴展厅相仿佛，大概能容纳二三百个听众。演奏舞台面对大门，横在中央，几乎占据演奏厅的1/4，9架不同时期的钢琴错落有致地陈列在舞台上；听众席环绕舞台三面排开。

音乐会开始之前，雷阿蒂尼先生把杨峻和我安排在正面第一排就座，并向全场听众介绍了我们的特殊身份——居觐的老师和父亲，大家对我们投以亲切的微笑和热烈的掌声。

我听过居觐的很多次独奏会，唯独这次演奏与历次皆有不同——她在一个半小时的演奏中，共在8架不同时期的古钢琴和现

代钢琴上演奏了巴赫、莫扎特、车尔尼、肖邦、柴可夫斯基、德彪西等不同时期作曲家的经典作品，最后以李斯特辉煌复杂的《匈牙利狂想曲》（第2号）结束。尤其是那些古钢琴，不但形制各异，而且键宽、音色、踏瓣位置、触键感觉也大不相同，她都能驾驭自如、得心应手，风格诠释准确到位，演奏干净利落，一曲终了，演奏厅便掌声四起。音乐会正式曲目演奏完毕时，在全场听众有节奏的热烈掌声中，居觐连续返场加演了几首曲目仍不能使听众尽兴，最后又加演了中国钢琴曲《庆翻身》，音乐会方在高潮中完美结束。当地钢琴专家、政府要员、社会名流、居觐在意大利的老师和同学纷纷涌上舞台，向居觐献花表示祝贺，伊莫拉音乐学院的学生还向杨峻和我频竖大拇指，对居觐的精彩演奏表达由衷钦佩和赞赏之情。

作为居觐的父亲，亲历这个场面深感宽慰；也通过这场音乐会和古钢琴展览，身临其境地接受了一次浓缩的古钢琴乐器史和艺术史教育，时间虽短但印象深刻、受益匪浅。

原载《人民音乐》2006年第5期

批评大家的风骨与良心

——在贺绿汀百年诞辰纪念会上的发言

贺老是我国现代音乐史上屈指可数的批评大家，他的批评理论与实践总是站在时代的最前沿，以敏锐的目光和高屋建瓴的视角，抓住那个时代中国乐坛存在的最普遍、最紧要的问题，不论这些问题多么尖锐、多么敏感，必以一针见血风格，给予痛快淋漓评论，表现出一个批评大家的学术风骨以及钟情于新中国音乐文化建设的拳拳之心。他给我们留下的批评文献，是新中国音乐批评史上弥足珍贵的光辉篇章，其中，1954 年发表的《论音乐的创作与批评》、1963 年发表的《对批评家提出的要求》、1990 年给“全国音乐思想座谈会”的书面发言这三个代表性文本，当时是、至今仍是、将来一定还是后辈批评家们的范本与楷模。

关于《论音乐的创作与批评》

此文原是贺绿汀在 1953 年中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上所作的一篇专题发言，后《人民音乐》1954 年 3 月号全文发表。文章分为 7 个部分：

一、关于学习马克思列宁主义与体验生活问题。这是作者立论的基础。文章首先指出：

学习马克思列宁主义可以建立正确的人生观，获得分析问题的正确方法。……这对音乐工作者来说，具有头等重要的意义。

但他同时强调，这种学习不能脱离音乐艺术的具体特点，不能因此而忽视业务学习，否则就不可能成为音乐家。

二、关于学习技术与单纯技术观点问题。作者认为，在现实生活中，“学习技术与单纯技术观点问题往往被人们机械地混在一起，只要某人强调学习技术，就会被人戴上单纯技术观点的帽子”。因此他提出了一个著名的论点：

音乐是最需要技术锻炼的艺术，技术之有无与技术之高下在音乐艺术中起着主要的、决定的作用。那些不愿意下苦功去锻炼技术与学习音乐业务的人，就不可能希望变成最好的演奏家和作曲家。

三、民族形式与借鉴西洋问题。文章肯定了这样一个事实：“各民族间的文化交流是促进文化向前发展的重要因素，历史上证明外国音乐流入中国，不但没有淹没中国民族音乐，反而被中国人所消化。”接着指出：

与自己原来的音乐相结合，按照人民自己的需要与喜爱创造出了新的民族音乐来，以表达自己民族的思想感情，促使中国的民族音乐获得新的发展。……我们也没有理由去害怕外国音乐所给与我们的影响。

四、关于抒情歌曲与小资产阶级感情问题。这是作者针对将抒情歌曲与“小资产阶级感情”直接划等号的做法而发的。他批评“只承认那些用大鼓、大喇叭在街上大吹大擂的才算是音乐，其它的都不能算音乐”的理论家是“最蹩脚的理论家”。

五、形式主义的问题。作者对当时创作中普遍存在的不讲音乐结构、不讲乐曲发展逻辑、随意“挂流水帐”的现象提出了批评，而这种倾向的出现，与人们不重视音乐创作中的形式问题有关，并说明“音乐之需要形式远远超过其它任何艺术之上”的道理。

六、新歌剧问题。作者针对当时关于新歌剧发展路向的争论，及时地提出了“百花齐放”的主张，反对将新歌剧的内容、

风格及创作方法框定在某一个模式之中。

七、结尾。在这一部分中，作者着重论述了健康的音乐批评对于繁荣音乐创作的极端重要性。他把这种健康的批评态度形容为“应该是养花而不是割草”。而音乐界之所以存在许多混乱思想，“有些账是应该算在批评者名下的”；正是由于批评家的音乐修养不够，造成了音乐批评这种不正常的状况。他说：

我们应该正视目前存在的一个极严重的问题，就是我们的音乐技术理论水平普遍较低，音乐知识范围也很狭窄……我们许多理论家、作曲家音乐知识并不丰富，又看不起曲体学、和声学、对位法以及其他的技术理论。认为这些都是“洋教条”，是外国资产阶级的东西。

贺老的这个忠告，对于包括我本人在内的当代批评家都有现实的指导意义。我们要在自身的批评实践中，永远坚持“音乐本体第一性”的原则，加强本体艺术修养，否则，我们仍有可能成为被贺老嗤之以鼻的“蹩脚理论家”。

贺老的这篇文章，针对建国4年来音乐创作与批评现状所提出的批评和建议，是符合实际、切中时弊的，其基本立足点，是要求新中国的作曲家和批评家在认真学习、研究、掌握音乐艺术的基本特性和丰富的技术手段的基础上，按照音乐艺术自身规律去从事创作与批评，并在两者之间建立起健康的相互关系，克服其中普遍存在的公式化、概念化和简单粗暴的批评倾向，不断提高音乐创作与批评的质量和水平，为创造新中国伟大的新型民族音乐而共同奋斗。从问题提出的态度和方法看，作者纵观古今，放眼中外，胸怀全局，对当时的创作与批评现状作了充分的调查研究，掌握了大量第一手资料，提出的论点有翔实的实例作论据，立论坚挺，分析全面，态度真诚，有肯定，有批评，有建议，是中国音乐批评史和思潮史上一篇既有强烈的现实针对性、又有深远历史意义的学术文献。

关于"德彪西讨论"

这场"讨论"的诱因是人民音乐出版社出版的德彪西的一本著作《克罗士先生》。编者为这本书所写的内容简介中有"新颖而独到的见解"的句子。从未涉笔音乐的姚文元，以其过敏的阶级嗅觉终于从中发现了"阶级斗争新动向"，于1963年5月20日首先发难，在上海《文汇报》发表《请看一种"新颖而独到的见解"》，以音乐出版社所写的这篇内容简介为由头，从简单粗暴地否定德彪西及他的《克罗士先生》入手，进而对出版社在资产阶级音乐文化的猖狂进攻面前"丧失警惕"提出措辞激烈的批评，并对音乐界所谓的"阶级斗争"和"思想斗争"形势作了十分错误的估计。

此文一出，上海、北京等地的音乐界、文化界人士群起响应，纷纷在《文汇报》、《光明日报》、《人民音乐》等报刊上发表文章，"讨论"就此展开。初期，所发表的文章在持论上基本上呈一边倒倾向——支持姚文元的观点，对德彪西进行猛烈的批评和批判。

1963年6月25日，贺老（化名山谷）在《文汇报》发表《对批评家提出的要求》，对姚文元文章《请看一种"新颖而独到的见解"》中"望文生义，不求甚解"的恶劣文风提出尖锐的反批评。这篇文章力排众议，登高一呼，对骄横不可一世的姚文元进行了指名道姓有理有据的直率批评，体现了贺老一贯的批评立场和批评风骨，当然引起极左批判家们的强烈不满。上海市委策动一批御用文人在报刊上对贺老进行公开批判，并在他使用"山谷"这个笔名问题上大做文章，把他与北宋词家黄庭坚（号山谷）联系起来进行莫须有的攻击。更荒唐的是，在"文革"中，贺老在这篇批评文章中对姚文元提出的公开批评被当作"炮打无产阶级司令部"的罪行而遭到残酷迫害。

关于《在"全国音乐思想座谈会"上的书面发言》

1990年6月，贺老已届87岁高龄。面对紧锣密鼓筹备、召开在即的"全国音乐思想座谈会"以及音乐报刊上某些报道和中国音协印发的内部材料中浓浓的火药味，老人家忧心忡忡，批评家的忧患意识和理论勇气驱使他再次挥毫为文，写出那篇著名的书面发言。

在"全国音乐思想座谈会"开幕前夕，当时上海音协秘书长李国卿同志带着贺老的两封信来新源里找我，其中一封是致大会的书面发言，另一封是给我的私人信件，都是贺老的亲笔。贺老在给我的信中命我看看那篇书面发言有无不妥之处并授权我酌情修改，之后将书面发言转交给焕之同志，请他在大会上代为宣读。

记得这篇书面发言不长，但涉及内容较广，并点名批评了音乐界一些人。我只把其中点到的一些人名删去，并请王安国先生带交焕之同志。在开幕式上，记得焕之同志以极为平静的、几乎没有任何表情的语气宣读了这篇书面发言。宣读时会场鸦雀无声，坐在主席台上某个政界要人大概是听不下去了，不得不中途退场。书面发言刚一读完，全场立即响起暴风雨般的掌声。这也说明了贺老这篇发言代表了广大音乐家的意志和愿望，说出他们心中想说的话。

中国音协在1990年6月26日内部印发的"音乐思想座谈会简报"第3期上刊载了这篇发言的部分内容，尽管已经很难窥其全豹，但依然能够看出贺老一贯的批评立场和作风：

看了《中国音乐报》90年5月25日登出的《音乐研究》5月19日座谈会上的绝妙的发言，说是"当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变性质的

问题”，引起全国音乐界舆论哗然，仿佛音乐界又开始了“文化大革命”。现在音乐思想工作会上又提出“渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变的问题”，实际上是把艺术与政治混在一起，又重新搞从三十年代开始音乐界极左派的那一套给音乐工作者扣帽子、打棍子的故技，是不得人心的，是严重违反目前党中央的政策的，难道这也能叫安定团结吗？也能叫马克思主义吗？

这篇在十分困难的政治气候下所发表的书面发言，义正辞严，理直气壮，大声鏜鎝，振聋发聩，不啻是音乐界的正义之声、真理之声，它吹响了与音乐界极左思潮进行不懈斗争的号角，鼓舞并激励后代批评家发扬无私无畏的科学精神，遵循音乐艺术的基本规律，服膺音乐批评的学理标准，在各种错误思潮和政治压力面前一往无前，永不退缩。

今天我们在祥和宽松得多的学术环境和气氛中纪念贺老百年诞辰，重温贺老一生丰富批评实践中的三个实例，意在倡导学习贺老的批评风骨和学术良心，充分发展具有历史责任感和高度学术水准的音乐批评，为攀登中华民族音乐文化建设的新境界而发奋努力。

2003年7月21日在中国艺术研究院音乐研究所与中央音乐学院联合举行的纪念贺绿汀百年诞辰研讨会上发言

寻梦人的追梦之旅

——“中戏95音乐剧班十年回顾演出”观后感言

是人总有梦。20多年来，在中国这片有着深厚音乐戏剧传统的土地上，有这样一批剧作家、作曲家、表导演艺术家、理论家、专业艺术教育家一直在苦苦地、不懈地追寻着同一个梦——音乐剧之梦。于是，经过20多年的努力，在中国舞台上有了越来越多的欧美著名音乐剧剧目的演出，有了100多部中国原创音乐剧，也有了绝对数量不多、但挚爱音乐剧艺术丝毫不亚于欧美的观众和虽不发达、但已略具雏形的音乐剧市场。

10年前，在中央戏剧学院在全国开风气之先设立音乐剧班，培养了我国第一批音乐剧表导演人才。就在音乐剧班同学入学的当年，我作为中国音乐剧研究会秘书长和音乐剧寻梦人之一，参与研究会制作的原创音乐剧《秧歌浪漫曲》男女主角的遴选工作，最终这个班的侯延松、杜鹤入选。此后，我不但观看过95音乐剧班演出的《西区的故事》、《想变成人的猫》和《美女与野兽》，也在1997年直接参与了文化部艺术教育司主持的中央戏剧学院音乐剧班、北京舞蹈学院音乐剧班、河南大学民族歌剧班的“三校教学交流”，在课堂上观摩了中戏95音乐剧班的教学成果。因此，在某种意义上，我是95音乐剧班艺术足迹的见证人和评论者之一，并在那本《音乐剧，我为你疯狂》中详略不等地作了记叙。

2003年应浅利庆太先生之邀，我和国内一批音乐剧追梦人访问日本四季剧团，见到这个班的范卫华、焦刚等同学，浅利庆太先生

还特意在四季剧团排练厅为中国客人安排了一场由范卫华主演的《猫》，浅利庆太对在四季剧团工作的中国演员赞赏有加，认为其中有些人已经达到世界级水平。访日期间，范卫华一直为国内同行担任翻译和导游，彼此说起共同的寻梦追梦之旅，感触良多。

就在10年之后的今天，中戏95音乐剧班的同学从国内外汇聚北京，举办了这场“寻梦之歌”回顾演出，我又在音乐剧舞台上见到了范卫华、侯延松、孙红雷、杜鹤、焦刚以及其他不太熟悉的同学，看他们载歌载舞、边说边唱地表演当年的故事和那些经典剧目耳熟能详的片断，令人真有恍若昨天之慨！由于时光的消磨、国内音乐剧现状或其他各种主客观原因的共同作用，也许其中一些人已不再从事音乐剧，或者很少有机会在音乐剧舞台上一展他们的才华；他们今天的表演，也许歌喉不如当初圆润动听，舞姿不如当初优美舒展，配合不如当初默契协调——但这一切都变得不再重要。重要的是，他们今天的表演证明，只要对音乐剧的一颗挚爱之心还在跳动，只要寻梦追梦的脚步没有停歇，这种百折不挠的音乐剧情结就是中国音乐剧有朝一日得以振兴的希望。而今音乐剧表导演人才的培养已在全国许多高校形成规模，他们作为追梦之旅最早的先行者，有理由为自己当初的选择感到自豪；我相信，坐在剧场里欣赏演出的他们当年的老师，也同样会把这些执著寻梦的学生们引为自豪。

作为他们寻梦追梦的同道，我从这场“寻梦之歌”回顾演出中得到的不仅是对昨天的回忆，也是对今天的鼓舞和鞭策，更是寻梦人与追梦人之间的心灵默契，是彼此间一个不必形诸文字的“君子之约”——为了中国音乐剧艺术、中国音乐剧观众、中国音乐剧市场，我们将继续努力，在各自的岗位上决不停下寻梦追梦的脚步，通过自己的创造使美梦成真。

原载《音乐周报》2006年1月20日第5版

近年来音乐戏剧创作概观

——在广东省文艺创作会议上的学术报告

因为担任“国家舞台艺术精品工程”2002—2003年度初选和终选工作的评委，观看了数十部音乐戏剧作品。今天我所谈的，只是就我个人接触到的作品谈几点不成熟的意见，不代表任何单位和个人，事先也没有任何人授权我应当怎样讲。说错了，由我个人负责。

所谓“近年来”，主要是新世纪以来。所谓“音乐戏剧”，主要指以音乐和戏剧为主要综合手段的舞台戏剧艺术，一般理解属于这个范畴的有歌剧、音乐剧和舞剧。同时，也适当涉及这几年交响音乐和民族管弦乐创作。

一、创作回顾

进入新世纪以来，我国舞台艺术创作出现了一个崭新的面貌，而音乐戏剧创作则是其中一个非常有成绩的部门，涌现出大批优秀作品，体现了我国艺术家在党的“二为方向”“双百方针”指引下，充分发挥自己的聪明才智和艺术才华，用各种艺术形式来讴歌我们伟大的时代和新时期我国各族人民建设中国特色社会主义的昂扬精神面貌。

1. 歌剧创作

2000年以来，我国歌剧舞台上出现的新创剧目不少，其中

较有影响的有《羽娘》、《司马迁》、《青铜魂》、《沥沥太阳雨》、小剧场歌剧《再别康桥》以及《悲怆的黎明》和《我心飞翔》等。2002年8月，文化部在哈尔滨举办全国歌剧音乐剧观摩演出，各地共有8部歌剧音乐剧作品参演。去年申报“精品工程”的有中国歌剧舞剧院的《原野》、辽宁歌剧院的《苍原》，以及《沥沥太阳雨》和《羽娘》等近十部作品。结果，《苍原》、《羽娘》进入初选剧目，但只有《苍原》最终入选“十大精品剧目”。

2. 音乐剧创作

在这一时期，我国原创音乐剧的发展势头十分强劲，全国各地出现了许多新剧目。例如四川的《未来组合》、江苏镇江的《快乐推销员》、浙江省歌舞剧院的《黑眼睛、蓝眼睛》和嘉兴的《五姑娘》、江西的《围屋女人》、中国儿艺的《香格里拉》、云南昆明的花灯歌舞剧《小河淌水》、海政歌舞团的《赤道雨》和前不久首演的中国歌剧舞剧院的《花木兰》，据我所知，还有许多新剧目正在积极筹划乃至创作排演之中。去年《小河淌水》、《快乐推销员》、《围屋女人》、《未来组合》、《黑眼睛蓝眼睛》、《香格里拉》等都申报了“精品工程”，结果只有《小河淌水》进入初选剧目，但未能入选“十大精品剧目”。

3. 舞剧创作

从20世纪末到21世纪初，我国的舞剧创作进入了一个空前繁荣的时期。不但在文化相对发达的大都市和中心城市出现了大批优秀作品，就连经济相对欠发达的某些偏远地区也投入巨资推出一批新剧目。平日里我对舞剧关注不多，只是去年参加“精品工程”，看了一些剧目，如空政歌舞团的《红梅赞》、中央芭蕾舞团的《大红灯笼高高挂》、甘肃兰州的

《大梦敦煌》、北京歌舞团的《情天恨海圆明园》、上海歌舞团的《闪闪的红星》，此前我看过江苏的《阿炳》和《干将莫邪》等。

去年，共有《红梅赞》、《大红灯笼高高挂》、《大梦敦煌》、《情天恨海圆明园》、《闪闪的红星》5部作品进入初选剧目，但也只有《红梅赞》入选“十大精品剧目”。

4. 交响音乐创作

交响音乐创作在20世纪80年代曾经进入一个高速发展时期，这一时期是以运用西方现代作曲技法创作“新潮音乐”为标志的。90年代之后，由于一批青年作曲家纷纷出国深造，“新潮音乐”进入低潮，个人交响音乐会大幅度减少，交响音乐创作进入了一个多元风格并存的阶段，运用西方现代作曲技法的“新潮”作品依然存在，但已成为多元风格中的一元了。例如老作曲家朱践耳创作的《第十交响曲（江雪）》就是。

谭盾等也经常在国内举行作品音乐会，他的一些作品引起国内同行的不同评价和争论。

像鲍元凯的系列通俗交响乐《中国风》，是运用传统技法和民间音乐语言创作的，同样受到国内外听众的欢迎。

去年“精品工程”评选，广东的交响乐《东方红日》、中国交响乐团约请香港作曲家关迺忠创作的一台交响音乐会也参加了申报，但前者属于立意方面的问题，后者是作曲家的功力不够，它们在第一轮就没有通过。

5. 民族管弦乐创作

民族管弦乐创作在近年来不太景气。去年“精品工程”评选时，有黑龙江、吉林及其他一些地方的作品参加申报，只有中央民族乐团的《乐府画廊》进入初选剧目，但最后也没有进入“十大精品剧目”。

二、问题探讨

1．剧本

剧本剧本，一剧之本，从理论上说，这个道理人人明白。但反映在创作实践中，无论是歌剧、音乐剧还是舞剧，我们在剧本创作上暴露出许多根本性的缺陷。

“淡化情节”、“淡化人物”、“淡化冲突”的倾向十分严重。

舞剧《大梦敦煌》剧本的问题在于，这是在敦煌壁画这个文化符号包装下，仓促编织起来的一个陈旧、平庸而又简陋的爱情故事，敦煌壁画与男女主人公的爱情悲剧完全是两张皮，彼此压根儿就互不相干，但又被编导者生硬地扯在一起。

《情天恨海圆明园》这部戏是同一作者的作品，典型地体现出其作品的一贯特色：

（1）主题肤浅，戏剧的文化内涵——圆明园——是硬贴上去的，是为了给他的平庸肤浅的爱情故事贴上一张文化的外皮。以为把主人公的社会职业写成石匠或石匠的女儿就与圆明园文化有关了，这是肤浅的投机取巧。

（2）男主人公石，作者除了赋予他的石匠身份之外，他与圆明园文化有什么关系呢？他在戏剧冲突过程中有什么实质性的戏剧行动呢？除了一开场别的石匠在忙于雕刻、而他却在一边与玉儿谈情说爱之外，爱人被抢之后，他在酒中沉醉；在酒店痛斥总管，然后就被锁起来了，在戏剧冲突中毫无作为。

（3）奸诈好色丑陋的太监总管反倒成了全剧的第一男主人公。他对玉儿的爱，似乎非常深沉而执著，直到最后，一方面对小太监们有情有意，频频劝他们快快出逃，另一方面仍央求玉儿与他一起出逃，遭到拒绝后愤然投湖自杀。

（4）作者完全不懂“立主脑减头绪”的戏剧原则，在大量的

色彩性、民俗性场面上做足文章，大肆渲染，但到了戏剧冲突的主干，却寥寥几笔一带而过。尤其是酒店一场，极为典型。作者们在主要人物的形象塑造和戏剧冲突的组织上没有太多办法，只好在那些无关紧要的地方浪费大量笔墨。

舞剧《闪闪的红星》把原剧的基本情节淡化了，只抓住几个环节加以放大，加强了爸爸的戏，但潘冬子、妈妈和胡汉三的戏被削弱了，吴修竹的形象被游击队长所取代，而这个形象被处理得相当模糊，戏剧冲突非常简单，情节不连贯，被肢解得支离破碎。潘冬子与胡汉三对打的场面有些近乎于儿戏。

2. 音乐

舞剧音乐创作的主要问题是消解戏剧性构思，只有情绪结构，没有戏剧结构。

《大红灯笼高高挂》的音乐，其构思也不是戏剧性的，听不出人物性格以及它们之间的戏剧冲突，而只有情绪、色彩的变化与对比；风格上包容了一些现代技法，在某些场面里大段地原样引用了京剧曲牌《夜深沉》、民间乐曲《迎亲调》，但未作发展，与现代技法融合得不够有机，因此显出风格的不统一。倒是有一些京剧唱腔和曲调的（如序曲与终曲中出现的京剧导板音调）片断性引用并作了发展，化得较好。

《圆明园》没有人物的音乐主题，人物的音乐没有性格，没有对比与冲突。即便从情绪结构来讲，也常常不能与舞台上的整体情绪相一致，比如总管与玉儿的双人舞，其音乐就写得相当辉煌，如果不看舞台，还以为是写玉儿与她的情人的双人舞场面。

音乐剧《花木兰》追求“最接近歌剧的音乐剧”，因此它的音乐创作找不到音乐剧的感觉，戏剧性很差，重唱写得太多太滥。类似的问题还可以举出《夜半歌魂》。

当然也有另外一种倾向，这就是音乐语言过分陈旧，时代感

不强，与音乐剧这种时尚化综合艺术的要求相差很远。这类问题在《快乐推销员》中表现得最为典型。《小河淌水》和《五姑娘》中也不同程度地存在。

3．舞蹈

《大红灯笼高高挂》有几个场面的舞蹈设计很有特色，如三姨太和她的情人互相追逐时的穿墙而过，以及三人被拷打时的鲜血迸溅到墙上等。打麻将的场面和舞蹈就显得非常可笑。全剧的舞蹈语汇（包括双人舞、三人舞）不够新颖精彩，尤其是群舞。作为芭蕾舞剧，如不再舞蹈本体上有所创造、有所突破，光在构思上、舞美上、灯光上或其他舞台形式上想点子、找窍门，是很难成为一部优秀舞剧的。其他舞剧作品或多或少都存在这个问题。

音乐剧《花木兰》的舞蹈创作有两个主要问题，其一是色彩性舞蹈太多，其二是花木兰的舞者形象与歌者形象完全是两张皮，典型的舞伴歌。

4．制作

大投资、大场面、大制作的“三大路线”害人不浅，导致奢靡之风盛行。决策者头脑发热，迷信大腕，拼投资、拼设备、拼人海战术，拼场面豪华，却不在艺术本体上下功夫，造成极大浪费。“精品工程”评委们对这种奢靡之风非常反感。歌剧《羽娘》，音乐剧《花木兰》、《白莲》，舞剧《大梦敦煌》、《圆明园》等都程度不等存在这类不良风气。

三、广东作品印象

我对广东省的音乐戏剧创作了解很少，更谈不上有什么研究，但为了使今天的发言尽可能地联系广东创作实践，我想结合广东在上届“精品工程”时申报的一部交响乐《东方红日》和粤

剧《驼哥的旗》的观感，谈谈这两部作品及其他相关作品的印象。其中也许有一些话不很中听，但我觉得在艺术家之间还是赤诚相见为好，说得不对是我的水平问题，说不说却是个态度问题，因此我还是鼓起勇气，斗胆直言，我以为只有这样才对得起朋友。

1. 粤剧《驼哥的旗》

在已经看过的三部戏中，这是感觉最好的，主要是立意独特，从一个普通的小人物在残酷战争年代个人命运和爱情生活的遭遇，写他丑陋外表下面的人性的善良及其性格由懦弱走向刚强的过程。戏写得很细，演员的表演也很到位，有些场次较感人。感觉不足的地方有：

（1）驼哥形象的塑造，总感觉缺少一个转变的环节，或者说，缺了这个环节，他的性格转变就缺乏力度和必然性。这个环节就是在第三单元增加一个场面，写驼哥、金兰、赵大朋与敌伪突然遭遇时赵大朋的英勇表现对他的教育与震撼，不仅使他在赵大朋与金兰的两小无猜和英俊外表中自惭形秽，更在对敌斗争中见出自己的懦弱。为了金兰、也为了阿直，更为了所有像驼哥这样的普通中国人挺直腰杆，他要像赵大朋这样挺直腰杆做人，于是才有后来在第四单元中的表现。这场戏不一定要写成高潮戏，但是一个必需场面。

（2）从现在的舞台体现看，驼哥在第四单元的表现有些突兀，显得太沉着、太冷静、也太智勇双全了，在分寸感的掌握上过火，缺乏心理层次，令人感到有些表面化，这种处理的后果是反而削弱了他的形象的意义和性格转变的可信度。

（3）反面人物依然是脸谱化和简单化的，没有下功夫塑造好。特别是日军头领与驼哥较量的一场戏，没有挖掘出日寇的狡猾以及在彼此心理战中利用驼哥生理和心理弱点所取得的居高临下优势。

（4）第二单元写驼哥与金兰两人情感与心理变化，不够细腻，挖掘得不够深。

（5）在音乐上，总体感觉配器有些乱，也有些粗糙、嘈杂、草率，不够精细。戏曲乐队的配器，这类问题最多。剧场里的音响也太强，有些刺耳。

2．交响乐《东方红日》

交响曲《东方红日》，想通过《东方红》、《春天的故事》、《走进新时代》及《义勇军进行曲》这四首歌曲，构成交响曲的四个乐章，来讴歌新中国三代领导人的丰功伟绩。从主题的立意看，毫无疑问是主旋律作品；从形式上看，四首歌与四个乐章似乎也能说得通。然而这个立意最大的问题，是它的文学构思与交响曲的艺术规律不符。交响音乐最主要的特征是在不同主题材料的对比冲突中展开乐思，揭示戏剧性。把构思的基础建立在歌曲化的单一主题之上，作曲家很难作戏剧性展开，于是只能想尽办法作变奏处理。

郭文景是一个很有才华的交响曲作曲家，他也无能为力。尽管第四乐章的帕萨卡里亚技巧很高，在固定主题的多次变奏中乐队织体写得很丰富、很漂亮。

3．其他大型音乐作品

记得在2001年时在北京听过深圳交响乐团创作演出的一部交响合唱和一台粤剧交响音乐会。我对后者的评价较高，觉得将粤剧这种古老的东方传统艺术与西方交响乐手段联姻，产生一种很新颖的听觉效果。如今我对那部交响合唱的印象已经很模糊了，记得当时对它的评价不高，好像问题主要出在作品的整体结构和歌词写作上。

4．歌剧和音乐剧

广东对歌剧创作似乎热情不高，从新时期以来好像没有推出

一部歌剧作品。但在90年代珠海成立全国第一个专业音乐剧团，推出了音乐剧《四毛英雄传》，我在北京、上海都看过这部戏，觉得是一部很有特色的剧目，当时它在全国有较大影响。后来珠海音乐剧团就销声匿迹了。同行们对此都感到十分惋惜。据说独立制作人李盾在深圳搞出一部歌舞厅音乐剧《新白蛇传》，演出了好几年，经济效益不错。在我的印象中，新世纪以来，广东好像没有出现具有全国影响的歌剧和音乐剧。

其实，广东是我国改革开放的前沿，市场经济比较发达，生活水平普遍较高，省委省政府对精神文明建设十分重视，文化娱乐市场的发育也比较完善，音乐舞蹈戏剧工作者的阵容很强大，水平也高，有实力有眼光的文化娱乐公司很多，因此，在发展音乐剧艺术、音乐剧产业这一点上比别的省份具有更充分的主客观条件。

同志们如果确实对此有兴趣，我提出两点建议供同志们参考：

（1）在引进欧美音乐剧方面，我建议另辟蹊径，不要把眼睛光盯住“四大名剧”，而要引进百老汇经典剧目，如《为你疯狂》、《群舞演员》、《第42街》等，这些剧目是清一色的轻喜歌舞剧，娱乐性强，戏好看，音乐通俗优美，更重要的是引进成本低，演出档期相对可以长一些、票价低一些，观众能买得起票，引进单位必然有赚头。

（2）在原创音乐剧方面，建议同志们把风格最好定位在轻喜歌舞剧方面，与严肃歌剧拉开距离，一定要突出它的娱乐性、通俗性和时尚化，故事要抓人，音乐要好听，舞蹈要好看。

我深信，广东的同志无论在引进欧美音乐剧还是在创作本土音乐剧方面，都一定会有更大的作为。

2004年4月9日于广州

音乐戏剧化的成功实践

——试论歌剧《望夫云》的音乐创作

郑律成同志素以歌曲作曲家闻名于世。相比之下，作为歌剧作曲家的郑律成，他的作品与成就，他在中国歌剧史上的地位，却多少有些被我们忽视了。

郑律成同志对歌剧样式有着强烈的兴趣，并在1938年创作著名的《延安颂》之后，即开始了歌剧的创作实践①。除了小歌剧《在森林中》之外，几十年来，先后创作或构思了大型歌剧《她的歌声未断》、《望夫云》、《雪兰》、《卢蒙巴》、《多沙阿波》等，可惜由于多种原因，大都未能完成；全部完成并且得到公演的，只有一部《望夫云》。俗话说，作品是作家的宣言。既然《望夫云》是郑律成创作风格成熟期的产物，又是他唯一的一部大型音乐戏剧作品，我们就一定能够通过对它的分析研究，从中得到有关作曲家的歌剧观念、创作个性和艺术成就等方面的真实信息。本文试从以下四个方面评论《望夫云》的音乐创作，即：整体结构观念，音乐形象，合唱与乐队，《望夫云》在当代中国歌剧中的地位。

关于整体结构观念

《望夫云》的总体音乐结构，有一个极为鲜明的、也是最易为人把握的特点，即“从头唱到底”。很显然，这是借鉴了欧洲

① 梁茂春、郑小提：《郑律成年谱纪略》，见《作曲家郑律成》第262页。

正歌剧的结构方式。其实，“从头唱到底”并不是一个科学的概括。无论在欧洲正歌剧中，还是在《望夫云》中，真正贯穿始终、连绵不断的，不是“唱”，而是音乐。《望夫云》基本上摒弃了说白，充分调动多种音乐手段，用以抒情状物、绘声绘景、写戏写人。全剧任何一个戏剧事件，任何一个场景和风俗画面，主人公喜怒哀乐的心态和多种复杂感情的细微变异，人物间的“对话”和意志交锋，乃至天上人间、刀光剑影等等，无一不是借助音乐（包括歌唱）或在音乐的直接参与下加以展现的。在这里，音乐与戏剧同步发展、融合为一，整体布局严谨而有机，既没有把音乐降为剧本的奴仆，成为歌剧中的音响点缀品和戏剧附属物，也“没有为了照顾音乐的完整而产生明显的人为痕迹，它没有离开主题的需要而添上多余的音乐枝节”[①]，有效地避免了音乐贫弱或音乐臃肿这两种不良倾向。因此有的同志赞扬《望夫云》“有相当的艺术魅力，并且是通体和谐的”[②]，我认为是很有见地的评论，所谓“通体和谐”，当然包括了总体结构的和谐，音乐与戏剧这两大歌剧构成因素相互关系的和谐，甚至可以说，没有总体结构的和谐，也就根本失去了通体和谐的可能。

有的同志还认为，《望夫云》“是真正的歌剧，而不是话剧加唱”[③]。这就提出了两种歌剧结构模式以及与之相关的结构观念问题。我国歌剧在长期的艺术实践中，的确形成了两种不同的歌剧摸式，亦即音乐贯穿始终式和话剧加唱式，我把前者称为正歌剧结构，把后者称为歌曲剧结构。两种不同的结构模式，反映出两种不同的结构观念。必须指出，结构仅仅是一个形式概念，并不具有价值含义。即是说，一部歌剧作品的是否成功，取决于从内

---

① 吕远：《（望夫云》音乐浅谈》，《人民音乐》1962 年 12 月号。

② 管桦致郑律成的信，转引自丁雪松：《永存的记忆》，见《作曲家郑律成》第 38 页

③ 同上。

容到形式诸因素的组合方式和质量，而不能仅凭其结构形态来断定其价值。很多事实已经证明，采用歌曲剧结构也可以写出好作品，采用正歌剧结构照样会出现次品和废品。因此我认为，不论采用何种结构形态，只要音乐和戏剧确实感人，具有相当的艺术魅力，都是“真正的歌剧”。把歌剧的概念作过于狭窄的理解，对我国歌剧样式的多样化发展不见得有什么实际好处。但是，不论采用怎样的结构形态，有一点却是共同的：即在音乐与戏剧的相互关系的处理中要达到和谐、协调，从音乐创作方面说，作曲家都面临着一个共同的音乐戏剧化任务。

在我国歌剧史上，由于受当时历史条件（包括创作主体、表演主体和接受主体与主观条件）的制约，歌曲剧样式曾经得到较大的发展，诞生了一批好作品，但也不容讳言，即使这些优秀作品，在处理音乐与戏剧的关系、追求音乐戏剧化方面，也还存在着许多明显的缺憾。可惜，由于种种原因，许多后来者把这种结构形态作为一种结构原则来遵奉，形成一种结构定势和观念时尚，误以为唯有这种结构形态和结构观念才是符合中国国情的，结果丢掉了对歌剧各个构成因素有机统一的追求，放弃了音乐戏剧化的努力，以为歌剧不过是歌与剧的简单相加而已，于是又大大发展了歌曲剧在结构上的缺点方面，使话剧加唱的倾向日益严重。

从三十年代开始，一批作曲家开始用欧洲正歌剧的结构形态和观念创作中国歌剧，但大都或因内容的远离现实、或因对歌剧艺术规律驾驭能力的贫弱、或因技术准备的不足而遭到失败。《秋子》可以说是第一部在我国获得有限成功的正歌剧。解放后，罗宗贤同志的《草原之歌》把革命的内容、民族的音乐语言和正歌剧的结构结合起来，在不废弃说白的前提下大大加强了音乐在歌剧中的地位，较好地处理了音乐与戏剧的关系，取得了很好的艺术效果，使我国广大歌剧观众领略到正歌剧结构所蕴含的丰富

的表现可能性和歌剧音乐的戏剧性魅力。然而不幸的是，在1957年的政治风暴中，与正歌剧结构相联系的"歌剧应以音乐为主"的歌剧观念被宣布为反党主张，遭到残酷批判，使许多持有相同艺术主张的歌剧作曲家噤若寒蝉。

正是在这场风暴中，郑律成开始了《望夫云》创作。生活在八十年代的当代人已经无法理解，在当时政治和艺术的双重高压下创作《望夫云》竟然面临着双重危险：一是作为革命家的郑律成居然抛开无产阶级工农兵不写，却去大肆歌颂民间传说和神话故事中的贵族公主，鼓吹"阶级调和"的爱情和自由；二是作为喝过延河水的艺术家郑律成，居然不走《白毛女》道路，却要按照"以音乐为主"的主张创作正歌剧。前者将被看作政治上的反水，后者将被视为艺术上的背叛。然而，郑律成同志冒着政治和艺术的双重危险，战胜社会的和心理的双重压力，显出革命家兼艺术家的双重本色，从而赢得人们的加倍尊敬。

《望夫云》在总体结构方面的成就，只有在对照比较中才能看得更加清楚。拿《望夫云》与《秋子》相比，不用说，它在许多方面都比《秋子》成熟自然，《秋子》在借鉴欧洲正歌剧的结构原则时显得有些生硬幼稚，模仿的痕迹比较明显。拿《望夫云》与《草原之歌》相比，它的音乐结构与戏剧结构的结合更加有机协调，音乐成分更重，音乐对戏剧冲突的介入更加广泛，对情节发展的推动更有力量，多种音乐手段（和声、配器、重唱合唱的多声部写作及全剧的调性布局等等）更加丰富多彩，也就是说，《望夫云》在总体结构上更加正歌剧化。只是由于在旋律写作功夫和民族语言音调的掌握上稍逊一筹，一定程度上削弱了《望夫云》的艺术感染力，使它在群众中的影响不及《草原之歌》那样广泛，但它在总体结构方面的确较之同类型的其他歌剧向前迈进了一步，有了新的开拓和新的建树，这对我国歌剧结构学的发展是一个不容忽视的贡献。

关于音乐形象

歌剧音乐创作的基本问题，是人物音乐形象塑造问题。而人物的音乐形象又必须与剧本所提供的戏剧形象，表演所塑造的舞台形象三者有机结合起来，才能成为一个完整的歌剧形象。由此可见，音乐形象的塑造是服从于歌剧形象刻划这一总任务的，是这一总任务的有机一环，它不可能离开情节发展的进程、全剧人物关系构成的总格局及其矛盾冲突而获得自身的完成。反过来说，歌剧形象的最终确立也不可能离开音乐形象这一基础环节；音乐形象贫弱，歌剧形象就必然是不丰满的。

在我国歌剧创作中，音乐形象贫弱的情况比较普遍。这里有技术原因，但主要还是在于美学观念上的迷误。有些同志误以为剧中人所有唱段的简单相加就是这个人物的音乐形象，唱段越多她的音乐形象就越丰满。其实，歌剧音乐形象是作曲家运用音乐手段对于剧中人性格、气质及其在戏剧冲突中情感发展途程的有机揭示，也就是说，作曲家对某一人物的音乐刻划，只有在这个人物的若干唱段和音乐之间显示出与人物性格发展相一致的合乎逻辑的联系以及阶段性和统一性，这些唱段和音乐才具有形象的意义。

《望夫云》向我们表明，作曲家郑律成是掌握了歌剧音乐形象塑造的奥秘的，他运用自己的才智和心血，成功地塑造了阿馨分主的音乐形象。

这是一个洋溢着浪漫气息的抒情性形象。作曲家为她创作了一段优美如歌的旋律，它的音调结构和抒情气质与著名民歌《小河淌水》有着深刻的联系，我们从它那缓缓下行的旋律进行中，可以感受到其中蕴含的一种淡淡的忧伤：

谱例 1



这段旋律第一次出现是在全剧序曲的开头，接着在阿馨首次登场时作为引子出现。从这个安排中我们可以揣度出作曲家的意图，他把这段旋律当作阿馨的主导主题来使用，以此作为母体，随着戏剧冲突的展开，从中派生出女主人公一系列唱段，使她的音乐刻划在异中有同、同中有异中显示出她的情感变化和性格发展的有序性和戏剧性，从而使之获得了形象的意义。如果说，上述的抒情主题可以称为第一主题的话，阿馨在五华楼听牧羊人之歌以后所唱的谣唱曲则可以称为她的第二主题。这个主题在最初呈现时总的气质也是抒情的，但它的音调结构很奇特——开头部分在明朗的大调上有主音和属音之间的四度连续回环跳进，紧接着突然降低三级音，转到同主音小调上展开、结束：

谱例 2

这 一 群 牧 羊 的 姑 娘 唱 得

真 真 好 听， 从 清 晨 唱 到 日 落， 从

山 村 唱 过 宫 门。 一 个 幽 静 的 黄 昏，

接 着 一 个 月 圆 的 夜 晚， 快 乐 活 泼 的



作曲家根据人物性格和戏剧冲突的需要，把大调的四度回环跳进当作一个核心动机来处理，并通过速度、节奏、音色和力度诸方面的变化处理，增强了它本身蕴含着的戏剧性张力，用以刻划阿馨性格中坚强不屈的侧面，使这一主题具有某种反抗性质。因此，抒情性的第一主题和戏剧性的第二主题构成了阿馨音乐形象的两个细胞核，作曲家通过这两个基本主题在全剧音乐结构中的贯彻发展，勾画出女主人公性格连贯发展的清晰线条。

阿馨音乐形象有一个鲜明的特点，即强烈的抒情性。有人作过统计，作曲家用以刻划阿馨形象的音乐，大概在一个半小时左右，约占全剧音乐总篇幅的一半以上，而在阿馨的声乐部分，抒情性唱段又占三分之二上下。她的欢乐，她的痛苦，甚至她的恐惧和愤怒，都在抒情如歌的旋律中得到渲泄。登场后唱的第一首咏叙调《万紫千红开遍》，第二幕的谣唱曲《这一群牧羊姑娘唱得真好听》，第三幕的咏叹调《好美丽的风光啊》，第四幕对阿珍唱的咏叙调《从小时形影相依》，第五幕具有民歌风的谣唱曲《嫩绿的草地正是春天》，终场的咏叹调《我在山中盼望》，是刻划阿馨音乐形象的几首重要唱段。尽管这些唱段处在阿馨性格发展的不同阶段上，抒发了她在各种特定的戏剧情境下种种不同的内心生活，但它们始终在一种强烈的抒情意味中透出诗意和浪漫的气息。作曲家的这种艺术处理，一方面当然是为了与全剧神话传说所要求的浪漫气质在整体风格上保持统一，另一方面也是对阿馨这个特定人物特定身分、特定性格的一种美学上的理解。因为，作为南诏国公主的阿馨，她的痛苦、追求和反抗，主要还是在精神领域内。作曲家在刻划她的音乐形象时，着重揭示她在戏

剧冲突各个环节上心理的和情感的内容，没有过多地追求外在的戏剧性还是有道理的，虽然我们还不能说作曲家所选择的这种抒情风格就是最佳方案。

有必要指出，作曲家赋予阿馨形象以抒情特质，是注意到了人物性格发展的逻辑和戏剧情节的具体性的，即是说，阿馨形象的抒情性是戏剧冲突中的抒情性，因此是戏剧化了的抒情形象。例如，当阿馨逃离深宫，第一次来到民间所唱的《好美丽的风光啊》，准确而真实地抒发了这位贵族少女对民间自由生活的赞叹和热烈惊喜的感受：

谱例 3



第一乐句，作曲家在明朗的大调上，在主长音后面设计了一个类似花腔的华彩衬腔，然后唱出“好美丽的风光啊”，明丽鲜亮的色彩，优美动人的旋律，与第二幕囚徒式的深宫生活形成一种戏剧性的对比，较好地表现出人物命运的这一重大转折。当然，我们还可以要求作曲家将人物这一命运转折写得更加鲜明强烈些，但就这首唱段而言，把公主“对于淳朴的民间生活的新鲜感觉，以及对她将从此开始的自由生活的热情幻想，无疑地会强烈占有着她的心灵”① 这一点基本上写出来了。

总之，郑律成同志在《望夫云》中塑造了一个渴望自由与爱情、富有诗意激情和浪漫气息的贵族少女形象，在我国歌剧音乐形象的画廊中，这个洋溢着神话色彩和抒情特质的音乐形象，在

---

① 郭乃安：《看歌剧〈望夫云〉所想到的两个问题》，《人民音乐》1962 年 12 月号。

当时是第一个，即便在今天看来也是成就较高的一个。

《望夫云》在阿馨形象塑造方面所取得的成就，在六十年代初就已得到许多评论家的肯定。我觉得除了阿馨形象而外，《望夫云》在运用合唱与乐队来塑造人民音乐群象方面也有着重要成就，这一点在当时似乎并没有引起人们的重视。

关于合唱与乐队

迄今为止，我国不少歌剧作品仅仅把乐队当作消极的伴奏工具，合唱的使用大都也是色彩性和气氛性的，而且用得过多过滥，真正把合唱和乐队当作音乐戏剧性的重要手段，将它们引入戏剧冲突和形象刻划中，让它们令人满意地完成一定的戏剧使命的作品并不多见。恰在这方面，《望夫云》有突破性的贡献。

第一幕赛马一场，乐队与合唱造成一种热烈欢腾的气氛。在这里，群众合唱已不仅仅当作背景起烘托作用，而是作为戏剧事件的直接参与者和见证人，通过合唱表达他们共同的爱憎、一致的心愿。第二幕的两首牧羊人之歌，乍看起来是一个纯粹的风俗画面，合唱本身写得很美，具有淳朴、浓郁的民歌风，实际上这两首合唱在全剧的情节发展和阿馨的性格发展中均具有重要意义。一方面，这两首合唱刻划了人民音乐群象的一个侧面，表现了白族劳动人民的自由、劳动和爱情，另一方面，这两首合唱又是作为阿馨囚牢般的宫廷生活的对立面而存在的，它象征着自由和爱情，与公主的不幸遭际形成戏剧性反差，使她在一片黑暗中看到了一线光明，在她的内心深处唤醒了争取自由、追求幸福的强烈愿望，从而成为她下决心逃出富门、走入民间的客观契机。第三幕的火把节，从幕前曲开始，一组乐队音乐把我们带入一幅色彩斑斓、风格各异的民俗画面中，白族人民那豪放、粗犷、乐观、无拘无束的性格在这里展现得十分生动，十分鲜明。作曲家

在这里所显示的奇异的音响世界和风俗场景，也可以说是用阿馨的视角写出了她初来民间的主观感受。在阿馨全部单调枯燥的生活体验中，眼前的一切是前所未见、闻所来闻的，竟是那样奇异、那样美妙，那样震撼人心。舞台上呈现火把节的现实世界，在阿馨看来正是她所追求的理想天国。

在《望夫云》中，这一类具有戏剧内涵的合唱与乐队音乐还可以举出一些。如果我们把这些合唱与乐队音乐看作是一个互相联系的整体，就不难发现其中所具有的形象内涵。在这些合唱和乐队音乐中所表现的白族群众，不再是听凭剧作家随意摆布的哑巴龙套，也不是作曲家笔下毫无主体意识的芸芸众生，他们有自己的品格和个性，有自己的喜怒哀乐，他们以自身独有的生活方式、行为方式和感情表达方式积极介入到戏剧冲突之中，关注着、影响着、甚至决定着主人公命运的发展方向；他们嘲笑恶势力的愚蠢，憎恨一切阴谋诡计和不人道的行为；他们同情阿馨和阿白的遭遇，为男女主人公的爱情而欢呼，又为爱情和自由的悲剧而愤怒、而悲痛、而感叹，更为男女主人公为爱情和自由而献身的反抗精神而发出由衷的赞颂。总之，他们是生气勃勃的、洋溢着青春活力的一群，是活生生地行动着的具有独立意识的一群——《望夫云》中通过合唱和乐队音乐所塑造的，正是这样一个有血有肉的音乐群象。《望夫云》的这一成就即使在今天仍对我们具有很大的启发意义。

《望夫云》在当代中国歌剧中的地位

从我国歌剧创作的整体看，如何处理音乐与戏剧的相互关系，一直是长期困扰我们的一个基本问题。《望夫云》的艺术贡献之一，是在以往的正歌剧结构类型的基础上向前迈进了一步，扩大了歌剧音乐的表现范围，使音乐与戏剧在一个较高层次上取

得了统一，两者同步发展，互相映衬，在推进情节、揭示冲突方面结合得比较有机，既没有出现较大的音乐“空白”，也未因照顾音乐的完整性而牺牲戏剧的完整。可以说，在我国正歌剧的创作中，《望夫云》在当时的确是一部水平较高的作品。

从歌剧音乐创作的角度看，如何处理好音乐戏剧化问题同样也是一个使作曲家们感到窘迫的问题。《望夫云》在这方面也有自己的贡献。其音乐一戏剧有机统一的一体化结构，它的音乐形象塑造的戏剧化方式，它对戏剧场景和风俗画面的戏剧化描写，它对合唱和乐队音乐的戏剧化运用，等等，使得它的音乐在浓重的抒情气氛和神话色彩中具有戏剧发展的动力性、合理性和逻辑性，作曲家有意识地追求一种内在的戏剧性，即抒情的戏剧性，或曰戏剧性的抒情。因此我认为《望夫云》是音乐戏剧化的一次成功的实践。

我无意说《望夫云》的音乐创作十全十美，它的若干缺陷也是明显的。例如它在其他人物的音乐形象塑造方面缺乏个性，特别是作为歌剧主人公之一的阿白的音乐形象是不成功的，即使在阿馨的音乐形象刻划中，也还缺乏更深刻的内涵以及更动人的易于记忆便于流传的旋律，它的宣叙调创作，在与民族自然语言音调的结合方面也有明显的缺陷，而且过份追求歌唱性，使宣叙调与咏叹性唱段缺乏必要的对比，因此反而削弱了咏叹调的艺术魅力，等等。尽管如此，《望夫云》在音乐戏剧化方面的成就应该得到今人的充分肯定。我们今天纪念郑律成同志，一定会从他的《望夫云》中得到许多有益的启示，为发展当代歌剧做出新的贡献。

原载《论郑律成——郑律成音乐作品研讨会论文集》
延边人民出版社 1987 年 10 月出版，第 84—93 页。



一份极具史料价值和学术价值的珍贵文献

——写在《萧友梅编年纪事》出版之际

在20世纪中国新音乐史上，萧友梅作为先驱者、开拓者、奠基者的历史地位和杰出贡献无人能及。尽管在相当长的时间内；这一点曾受怀疑、被贬低、遭否定，时至今日，仍然有人将百余年来中国新音乐史描绘成一团漆黑并将种种罪责归咎于他，但历史老人毕竟是公正无私的——新时期以来，随着有关萧友梅生平事迹、创作著述活动的文献、史料的不断披露以及相关研究、评论的愈益深入，音乐界对这个历史人物的评价渐趋公正和客观，一些暧昧不清的问题日益明朗化，由此而引起诸多争论也渐渐平息下来。

由是观之，文献与史料的发掘对于学术研究的基础性意义和极端重要性不能忽视。然而令人汗颜的是，包括我本人在内的一些中国新音乐史研究者，往往只满足于从现有文献和史料中讨生活，却疏于或不屑于从历史尘封中发掘新史料以不断充实我们的史料积累、拓展我们的历史视野，当然也不可能为新的历史认知提供确凿史料和史实的坚实支撑；新音乐史研究之所以长期不能有较大突破与成就，史料建设的薄弱恐怕也是一个重要原因。

有鉴于此，上海音乐学院戴鹏海教授、中国音乐学院张静蔚教授及中央音乐学院黄旭东和汪朴等学者多年来从事新史料的发掘、整理与编纂且多有令人惊喜的发现，论其成果之丰硕、影响之深远，令我辈及后辈学人受惠不尽，对于推进中国新音乐史研究居功至伟。

眼前这本《萧友梅编年纪事》（下简称“纪事”），是继《萧友梅作品集》（1984）、《萧友梅音乐文集》（1990）、《萧友梅传》（1993）、《萧友梅纪念文集》（1993）之后又一部关于萧友梅的史料性巨献；我本人有幸在本书出版之前就浏览了全部书稿，深受教益，并根据其中新发现的萧友梅写于抗战初期之《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队养成班理由及办法》写作了《萧友梅“精神国防”说解读》一文。故而我深信，它的出版同样是一件功在当代、惠及后人的善事，必将为萧友梅研究乃至整个中国新音乐史研究提供一份极具史料价值和学术价值的珍贵文献。

“纪事”是一部编年体著作，编纂者在坚持以“纪事正文”为主体、使其具有“年谱”体裁之固有特征的同时，还别具匠心地加入“时政提要”、“相关链接”、“深情回忆”、“学者评说”四个板块，并用不同字体加以区别，在逐年记叙萧友梅先生生平事迹及其艺术活动的基础上，通过上述四个不同板块，或交代时代背景，或旁及同时代音乐家言行，或加入亲友之亲见亲闻，或摘引相关学者对相关问题的评说，与“纪事正文”彼此印证、互为发明，五个板块主次得当、功能完备、自成系统，构建了一个视野开阔、有机联系的历史语境，不仅为读者在阅读和研究中掌握丰富史料提供了极大方便，并能通过不同视角、不同侧面的史料的普遍联系和相互比较，以更全面、更真切地再现历史，从而把萧友梅先生在特定历史条件下所作所为、杰出贡献和人格魅力鲜明地凸现出来。仅此一端，就足以反映出黄旭东、汪朴二先生不

拘一格而又严谨务实的编纂思想。

黄旭东、汪朴二先生均逾花甲，退休多年，然为编纂此书，依托“萧友梅音乐教育促进会”，不辞劳苦，不避艰辛，积数年之功，四处奔走，多方搜求，花费大量时间和精力在长期沉睡的历史尘封中徜徉，在浩瀚的资料汪洋大海中遨游，终于搜得关于萧友梅先生一批鲜为人知的生平史料，其中一些档案、文献、实物和图片是迄今为止的首次发现，因而弥足珍贵。我对黄、汪二先生在史料建设中的这种“为伊消得人憔悴”精神极表感佩，甚至认为即便以“苦心孤诣”或“皓首穷经”二词赞之，亦不为过；而这些史料的发现及出版，不但对于萧友梅先生艺术生涯、音乐思想研究极具史料价值和学术价值，更对中国近现代音乐史上许多长期聚讼纷纭的问题之进一步研究提供了丰富而翔实的史料基础，必将对中国近现代音乐史和思潮史研究产生巨大而深远的影响。

我还以为，本书之价值及发人深省处，其实已远远超出其图文的有限范围之外。在急功近利成为时尚、浮躁心态无所不在的当代音乐学界，“纪事”及其编纂者给予今人和后人的启迪起码有两点：

其一，它以自身对于实事求是科学精神和锲而不舍治学态度的彰显，为学术界的资料建设和史料建设提供了一个极具说服力的范例。相对于黄、汪和戴鹏海、张静蔚诸人，我等及后辈学人是没有任何理由在这方面偷懒耍滑的，必须走出书斋，到图书馆、档案馆等资料第一线去，力求掌握更多的第一手资料，把学术研究的资料基础夯实。

其二，它对史学研究中“史实第一性”原则的身体力行的倡导，也将在历史观和方法论层面给史学界同行以极大的启发和激励。无论人们持有何种历史观，都必须要把“史实第一性”置于学术研究的首位；而对那些自觉以马克思主义唯物史观为指

导的学者来说，就更应当遵循、服膺“史实第一性”原则，在铁一般史实面前来不得半点虚假、谎言和遮掩。惟其如此，才能真正做到“忠于历史”、“秉笔直书”，推进音乐史学研究的健康发展。

基于上述诸点，值此《萧友梅编年纪事》正式出版之际，感到由衷高兴和钦佩，并写下这篇文字，以志祝贺，兼为鼓吹。

原载《萧友梅编年纪事稿》
上海音乐学院出版社2007年出版

音乐剧元理论建设的可贵探索

——文硕新著《音乐剧理论结构——历史、比较与阐释》序

我与文硕素不相识，但在音乐剧领域却已神交多年。

首次在我面前提到这个名字，是我在南京艺术学院专攻音乐剧理论的博士生卿菁。后来文硕在北京举办音乐剧夏令营、开通“燃情音乐剧”网站、出版音乐剧唱碟《爱我就为我跳支舞》、创办“北京文硕音乐剧传播公司”，还有他那带有某种传奇性的经历、他对音乐剧的热爱和痴迷、他在发展中国原创华语音乐剧方面的战略构想，以及他近期发表的一些音乐剧文论，凡此种种，也都是通过卿菁才知道的。因此，我们虽然至今未曾谋面，但作为挚爱音乐剧的同道，彼此也算是老朋友了。

前些日子，卿菁将这本音乐剧理论专著用电子邮件发给我，并向我转达了文硕邀我为之作序的愿望，于是在繁忙的教学科研工作之余，抓紧时间将这本十数万字的书稿匆匆浏览了一遍，并较仔细地阅读了其中若干重要章节。虽不敢说我赞同本书的所有观点，也并不认为作者着力构建的音乐剧理论框架已经具有了完备的理论形态，但我可以负责任地说，书中所论的不少内容，常能引发我会心一笑，或因触动我的某根心弦而引起理论上的共鸣；而文硕关于原创华语音乐剧现状的思考和未来发展的主张，头脑清醒，态度诚恳，分析到位，观察深刻，策略对头，无疑是我最为看重也最为欣赏的部分。

为原创华语音乐剧登高一呼

如今，中国音乐剧界崇洋之风很盛。从最初的“描红”与“原创”之争，到近年来各个高等艺术院校的音乐剧表演教学中之言必称欧美和言必称韦伯，好像不用英文演唱欧美经典曲目就不“地道”了，原创华语音乐剧在我们的教学中毫无地位，于是，大家在不知不觉间朝着欧化方向渐行渐远。对此，一些同行曾在不同场合、用不同方式表示过各自的忧虑，文硕便是其中引人注目的一位。他不但在理论评论工作中为此而大声疾呼，而且勇于在实践中身体力行——他为原创华语音乐剧《爱我就为我跳支舞》所作的曲折努力可为佐证。

在为音乐剧疯狂的各色人等中，文硕内心激情奔涌如潮决不亚于我们中的任何一位，但其头脑却保持着异乎寻常的冷静。从这本书足可看出，他是一位诗人浪漫气质和哲学家思辨理性兼备的人。看上去，这本书的名称是纯粹学术性的，它所给出的理论框架和主要阐述也闪耀着理性的灵光，但其中奔涌着的对于音乐剧的无比热爱和激情，以及对于原创华语音乐剧现状的痛切反思和真诚呼吁，却在字里行间随处可见。

我高兴地看到，文硕关于当前原创华语音乐剧应以20世纪40—60年代美国百老汇叙事音乐剧（book musical，或称“剧本音乐剧”，文硕称为“古典音乐剧”）为楷模的观点与我多年主张不谋而合——我在中国艺术研究院指导的第一个音乐剧研究生刘永屹的硕士论文就是以百老汇黄金组合罗杰斯与小哈默斯坦（R. & H.）为对象的；如今卿菁的博士论文选题同样以百老汇“整合音乐剧”（Integrated Musical）为研究对象。之所以这样做的指导思想，是鉴于国内音乐剧界只把眼光盯住英国“四大名剧”、迷信其“三大路线”而对更符合当代中国国情的百老汇鼎盛时期

的叙事音乐剧及其“整合”概念知之甚少、误解颇多，意在通过我们的学术研究，将这一点明确地告诉国内同行并引起他们的足够重视。谁知刘永屹硕士论文的核心部分在2001年《歌剧艺术》发表后，国内多数同行对此并不以为然；我本人也在一些文论中作过多次提醒和呼吁，其命运同样如此。表现在创作实践中，叙事音乐剧的宝贵经验依然被弃之如敝履，一些剧目之轻视剧本创作导致情节贫弱、人物苍白的倾向愈演愈烈。

因此，当我在本书第六章“音乐剧要素（上）”读到文硕下面这段话时，内心深处引起强烈共鸣是可以想见的：

中国原创音乐剧目前存在的最大问题，有人说是市场问题，但我们认为更大程度上还是作品问题。作品质量不高的首要原因就是中国创作者对音乐剧美学、音乐剧创作方法、音乐剧格律、音乐剧风格，还不甚了解，他们接触的，大部分是韦伯的音乐剧，现在还有法国音乐剧，以为那就是音乐剧的全部。其实，古典音乐剧（book musical）是十分东方主义的，很多人认为看不下去，甚至看着看着会睡着，但从音乐剧独特的创作方法和美学情趣角度看，正是这里，珍藏着我们最需要的专业智慧。没有Book，何来内心深处流露出来的眼泪、欢悦、痛苦和纯情？没有Book，何来岁月反复后依然隽永、厚重的永恒、经典、不朽和奇迹？

文硕正确地指出，《雪狼湖》、《金沙》、《电影之歌》等剧目失败的原因，正在于这些剧目的创作者对于叙事音乐剧“珍藏着我们最需要的专业智慧”的漠视。其实，中国歌剧舞剧院的《花木兰》、广州歌舞团的《星》等剧目的情况也大抵如此。他们完全忽视了百鼎盛时期老汇音乐剧《俄克拉荷马》、《国王与我》、《西区的故事》、《窈窕淑女》、《音乐之声》、《屋顶上的提琴手》等经典剧目的一个共同经验，即它们在情节构造上的生动性、丰富性和“莎士比亚化”，以及必须对各个构成元素进行整体整合

的创作理念。而对于“四大名剧”，国内某些同行所津津乐道的仅仅是它们的“三大路线”，却不肯承认以下两个事实：其一，《悲惨世界》、《歌剧院的幽灵》和《西贡小姐》在情节的生动性、丰富性以及整体整合方面直接继承了叙事音乐剧的成熟经验；而一直作为音乐剧必须“淡化情节”标杆的《猫》，如果没有韦伯美妙的《回忆》及其在中国观众中造成的强烈期待心理，它在中国剧场里便根本无法连续演出20场以上。其二，在中国，所谓“三大路线”是以高风险为前提的，所以“四大名剧”在中国的演出一直采取“高票价、短档期”战略，以规避这种风险；而这种战略恰恰是极其短视的和自杀性的，因为它从根本上违背了音乐剧“低票价、长档期”的市场规律，把最广大的受众群排斥在音乐剧剧场之外。

我也有条件地赞同文硕在第六章“音乐剧要素（中）”里说的这一段话：

我们中国人不是缺乏才能，而是缺乏诚实和严肃。他们通常在刚看到一点皮毛时，就认为自己什么都懂了。正是这样的态度，妨碍了他们踏踏实实地学习，做出来的作品非常不具有专业性。

缺乏诚实和严肃的，在中国音乐剧从业者中确实不少，但并非一概如此，更不是所有中国人。我在十年前曾写过一篇文章，叫做《中国音乐剧界无大腕》，其意是说，不管我们此前在各自岗位上的成就有多高，名气有多大，但到了音乐剧这个完全陌生的领域，彼此的地位一律平等，大家都是小学生，必须从ABC学起、做起，没有任何值得骄傲的资本。然而现在有一些初出茅庐的后生小子，对欧美音乐剧的历史与现状知之不多，深入研究更是少得可怜，看了几部戏，略知一点皮毛，便以行家里手自居，尽管作品的质量很差，自我吹嘘的功夫却很了得，演出前在媒体上把势造得很大，常常大言不惭地号称“中国第一”，但作品甫一上演，即刻被观众和市场唾弃。古人云：知之为知之，不知为

不知，是知也。最坏的是强不知以为知，无知无畏出狂言，自命不凡，强充老大，结果拿出来的东西极不像样，恰如文硕所说“非常不具有专业性”，与事前的虚假宣传相比，徒给人留下笑柄。文硕批评这种人“缺乏诚实和严肃”，一语中的。这种浮躁、狂躁心态若不坚决加以反对，必成为原创华语音乐剧日后崛起的大敌。

给迷狂实践以当头一棒

原创华语音乐剧在当前的命运尽人皆知。近年来，一些音乐剧从业者在对这门新兴舞台综合艺术规律和市场规律一无所知或知之不多、毫无理论准备的情况下，带着对欧美音乐剧历史与现状的诸多误解和误读的先天性缺憾，便满腔热情地投入创作和演出实践。对于普通观众来说，音乐剧的确是一门令人着迷、令人疯狂的艺术；但对于音乐剧从业者来说，要使原创华语音乐剧兴旺发达起来，真正成为令中国观众为之着迷的艺术，光靠一股热情是远远不够的，一旦这种热情极度膨胀而又缺乏必要的理论武装，就会使创作演出实践跌入盲目性和迷狂状态。新世纪以来，在我国舞台上首演的原创华语音乐剧数量不可谓不多，投资不可谓不大，但真正在市场上站得住脚、赢得观众和票房的好作品却付诸阙如。这种惨状本来就值得我们深刻反省，有些人竟然置批评界与观众的反响于不顾，反而满足于自我欣赏、自吹自擂、自鸣得意，沉痛的教训不去总结，类似的错误一犯再犯，见之谁不痛心！

从音乐剧艺术登上中国舞台至今，不觉已经20余年过去，但一些人对于音乐剧特征和规律的了解、研究、掌握、驾驭及其呈现功夫，有的原地踏步，有的还在圈外打转。这就不能不引起我们从实践和理论的相互关系上进行严肃的反思。

对于原创华语音乐剧的创作演出来说，实践永远是第一位的，离开创作、演出和市场操作领域活生生的实践和探索而空对空地坐而论道，中国音乐剧艺术和音乐剧产业永无发达之望。正是在这一点上，我对20多年来一直在实践领域苦苦探索的实践家们充满敬意。但这种实践必须有清醒的理论自觉相伴随。记得有一位哲人说过，没有理论指导的实践是盲目的实践。所谓理性自觉，并不一定要啃多少本书，起码有两点是必须做到的：一是善于学习欧美先进经验，二是勇于总结失败教训。而我们在新世纪以来的某些音乐剧实践家，往往就是在这两点上失足的。这种鄙弃理论的恶果，必然把我们的实践导入迷狂的境地。事实上，原创华语音乐剧已为自己的理论浅薄和无知付出了太多的惨重代价。

有鉴于此，文硕愤而著书立说，力图立根本、除时弊、正风气，挽狂澜于既倒，给迷狂实践以当头一棒，其情可感可佩。书中对于迷狂实践的批评，或许存在某些过激和不够准确之处，但无论是超拔思辨的理论阐述，还是痛陈时弊的当头棒喝，都是作者的肺腑之论和苦口良言，酣畅淋漓、情通理顺，读来颇有同感。在积弊深重的中国音乐剧界，能够如此直面现实、大胆直言的理论篇什实在太少，因而也更加显出它的可贵来。

不过，我也想提醒文硕，不能指望一篇文章或一本书就能改变中国音乐剧界对于理论的漠视。我甚至怀疑，有些热衷于音乐剧的实践家们是否会花时间阅读这本书，更遑论认真思考其中的问题、对自己的实践行为进行严肃反思和总结了。我们所能做的，就是密切关注创演实践（哪怕这种实践带有严重的迷狂和盲目性质）并不断从中提取有价值的理论命题，及时进行有针对性的阐发和批评，坚持不懈地宣传自己的主张；而且，我们的理论探索及其成果最终也要经受音乐剧实践、市场和观众的检验，并使中国音乐剧理论批评的建设伴随音乐剧创演实践一起成长。

这就需要韧性。没有韧性的理论常常是不可靠的，没有韧性的理论家必然缺乏远见。

在音乐剧理论建设中独树一帜

对于文硕构建音乐剧理论框架的努力，我也极表赞成。说实话，原创华语音乐剧实践之今日迷狂，与我们理论批评工作者自身的素质、学养、勇气严重不足有很大关系。实践与理论本是音乐剧艺术得以腾飞的双翼，而实践的迷狂与理论的贫弱正是中国音乐剧低迷现实的反映。作为音乐剧理论批评工作者，我们是不能自辞其咎的。多年来，国内出版的音乐剧著作渐渐多了起来，但大多没有超越介绍性、知识性、通俗性读物的水平，真正有深度、有见地的学术研究，尚在起步阶段。

在这种情况下，文硕在繁忙地从事音乐剧创作实践之余，挺身而出，辛勤笔耕，向世人奉献出这本著作，就音乐剧理论的架构、学术理念和基本观点等问题，提出了自己的系统见解，从而使它具有了某种音乐剧元理论建设的价值和意义。迄今为止，这是继黄定宇的《音乐剧概论》之后中国音乐剧界在这方面的又一个可贵探索和新的收获。

也许与文硕没有专业从事艺术工作的经历有关，也许是个人表述习惯使然，他的这本专著在学术理路、框架设计、概念用语和行文风格诸方面与我们常见的艺术理论著作存在很大差别，显现出独特的、十分个人化的表述风格，以至于我们在初读之下有些不很适应。但只要静下心来认真研读、反复揣摩，它所阐发的思想和主张还是能够被我们理解的；其中有一些理论，特别关于音乐剧基本规律的阐述和原创华语音乐剧的一系列主张，在中国音乐剧理论研究中独树一帜，带有较强的学术性和鲜明的实践品格，其思考严肃、态度郑重，在字里行间跳荡着的一颗对中国音

乐剧的拳拳挚爱之心，常常会引起读者的感动和共鸣。相信它的出版，一定会在真正关心中国音乐剧未来发展的同行中产生积极的影响。

前已说过，从整体看，中国音乐剧理论建设尚处在起步阶段，零散、肤浅是这个阶段的明显特征。文硕这本著作试图将它推向深入化、系统化的新阶段，这个尝试和努力十分可贵也十分必要。但音乐剧是一门高度综合的新兴舞台艺术，其构成元素极其复杂，组合形态极其多样，因此也对研究者的知识结构、学术能力和研究心态提出了近乎严苛的要求。特别是牵涉到音乐这一专业性极强的艺术门类，由于它有着自己的特殊规律、专业化的概念体系和表述习惯，未经系统化专业训练者很难说到点子上，稍有不慎很容易出现常识性错误。这本书也或多或少、或深或浅地存在此类问题。与此相关的是，书中也有一些结论下得过于草率，例如第六章“音乐剧要素（中）”说“与歌剧相比，音乐剧歌曲无论是对演唱者还是欣赏者来说，都有着更高更难的要求”便是如此。

同时，作为一本元理论的基础性研究著作，理应基于实践而又超于实践、基于个人经验而又超于个人经验，是对于中外音乐剧现象和实践领域的全面的理论抽象与概括；过多囿于个别事例或个人经验往往容易使我们的理论概括失去了更超然、更普遍的意义。从这个层面上说，本书过多以尚未公演、因此也未曾接受市场和观众检验的《爱我就为我跳支舞》作为样本实例来说明许多理论命题，不但反而削弱了理论的概括力和说服力，甚至难脱王婆卖瓜之嫌。

金无足赤，人无完人，书亦如此。相信文硕在本书出版之后，认真听取同行和读者们的意见，对本书的不足之处进行修订，使之不断完善。作为一个音乐剧研究者，我对文硕的理论探索和这本书的出版，充满欣喜和翘盼之情。并借此机会表达两个

希望：一是希望有更多像文硕这样的有识之士来关注、参与、推进中国音乐剧的理论建设；二是希望有更多的音乐剧从业者来认真读一读文硕这本书，相信他们一定能够从中得到启迪和教益，以更大的热情和更冷峻的理性自觉来从事我们为之疯狂的朝阳艺术和朝阳产业。

原载文硕《音乐剧的文硕视野》

北京理工大学出版社2006年6月出版

聚沙成塔　多多益善

——陈炜智、陈芸芸《音乐剧史记》序

我与本书的两位作者——台湾学者陈炜智、陈芸芸二位先生素昧平生。中国艺术研究院著名学者田青教授的硕士研究生杨媚在听取我对其学位论文开题报告的意见时，将他们的《音乐剧史记》电子文本发给我，说该书将在大陆出版并邀我为之作序。待放下手头工作仔细读罢全部书稿，有一些话不吐不快，乃欣然写下这篇文字。

这是一本介绍欧美音乐剧的很奇特的书。其不同凡响之处有三：

其一，视角独特。目前国内出版的介绍、研究欧美音乐剧的著作，多是从历史和理论两个方面着眼，以剧目介绍和研究为主；而本书则从音乐剧人着眼，通过对欧美音乐剧发展史上一些重量级的代表人物（制作人、导演、剧作家、作曲家、舞蹈编导、著名演员等等）及其辉煌艺术业绩的介绍和评述，来透见欧美音乐剧艺术和音乐剧产业100余年来的发展进程及其在舞台观念、风格、语言诸方面风云变幻的轨迹。

其二，写法独特。目前国内的音乐剧出版物，多属学术性文体，非史即论或史论结合的写法；而本书则仿效司马迁《史记》体例，把著名制作人和导演归入“帝王”级别，以“本纪”记之；把杰出词曲创作者和剧作家、编舞家等归入“侯国”级别，以“世家”记之；把著名女演员归入“士大夫”级别，以“列

传”记之。这种写法，在中国音乐剧界实属闻所未闻也。在我看来，无需对这种体例的创造性作学术性考察，也不必就其中暗含的等级价值取向吹毛求疵；但若以游戏心态待之并从纯粹的形式因素着眼，采用这种体例写作，比之于学术性论著来，毕竟少了些枯燥和沉闷，为大陆音乐剧出版物带来某些新鲜活泼的因素。与此相适应的是，作者语言比较讲究，笔调生动灵活，其遣词用语习惯又有着与我们各异其趣的特点，这就为本书增加了几分趣味性和可读性。对于一本普及性音乐剧读物而言，这些优点是大陆同行所不容易具备的。

其三，资料丰富翔实。由于生活环境的不同，大陆学者获得资料的途径、种类和翔实程度受到很多限制，获得到百老汇或伦敦西区的临场观剧经验则更见其少，因此在他们的论著中出现某些不确、误解或错误的情况也在所难免；而本书作者在这方面并无类似限制，在寻访珍贵资料方面具有远比大陆学者更为便捷的条件，因此视野开阔，使得本书的介绍和记叙因获得了丰富翔实的资料支撑而更接近于欧美音乐剧的原貌，其可信度也因此而更高。

我想，一本音乐剧读物如果能够具有上述三点中的一两点，也就不错了；而本书能够三者兼得，确属不易，它对中国音乐剧的创作、表演、制作和理论建设所产生的推动作用和积极意义自当不言而喻，相信它的面世一定会受到大陆读者的欢迎。这也是我应邀欣然为之作序的主要原因，但不是唯一原因。

陈炜智先生在他的序言中曾引用士欣先生的话，对大陆学者的某些音乐剧著述提出了一些措词严厉的批评。我认为，包括我本人在内的大陆学者应该正视这些批评，引起我们的严重警觉和深刻反思，以便改正我们的不足。事实上，在如今大陆学者的音乐剧出版物中，由急功近利心态催发的低水平重复、以编译著作冒充学术成果乃至抄袭、剽窃等不正之风确实存在。我们只有与

这些现象作坚持不懈的斗争，才能把中国音乐剧研究工作做得更科学、更规范、更健康。从这个意义上说，本书作者对大陆同行提出的批评，有助于大陆学者在音乐剧研究中保持积极进取的精神和严肃科学的学风，因此值得重视。

但也必须指出，包括音乐剧研究在内的人文社会科学研究，是一个漫长的积累、建设和渐进的过程，既不可急功近利，更不可能一蹴而就。我们对音乐剧艺术规律的认识以及对欧美音乐剧历史与现状的把握，必然要经历一个由不知到知之、由知之不多到知之较多、由知之甚浅到知之较深、由早年的幼稚到渐趋成熟这样一个日积月累的过程。对待这个过程中产生的任何一个严肃的学术研究及其成果，只要它对中国音乐剧有益，就应当懂得聚沙成塔的道理而不嫌其多、多多益善。中国音乐剧的理论建设，是一个需要海峡两岸四地有志于此的学者同心协力彼此相扶相帮的艰难事业。这就需要有一个宽宏和建设性的心态。在这种心态下，必然把在这个过程中学者们撒下的每一滴汗水、留下的每一个脚印都看作是这个漫长道路上的一个环节；我们只能从某部著作是否提供了前人未曾提供的东西、是否存在学术腐败现象、是否增进了读者对音乐剧的了解等方面来客观评价其学术得失。切不可以个别事例或对音乐剧的见解不同而对其整体贸然作出否定性的结论。例如，你完全可以指名道姓地揭露某人和某部著作中确实存在的抄袭、剽窃或其他种种学风失范行为，但却没有权利借此否定大陆学者 20 年来在音乐剧研究方面的劳绩。再如，20 世纪 80 年代以来大陆舞台上的确出现了一种叫做“音乐话剧”的新样式，一些大陆学者（包括我本人在内）也将它列为音乐剧的诸多风格样式之一种来加以研究。你如不同意这种观点，完全可以提出你的反对意见及其根据，但大可不必在正常的学术讨论之外横生枝节，引出别的话题。而某些大而化之的、泛泛而谈而无具体对象的、一言以“毙”之的批评，除了某些不健康心绪的

发泄之外，非但不能对音乐剧研究中的学术腐败给予致命一击，反而会在同行中制造不协和因素，从整体上说只能对中国音乐剧事业有害无益。

记得当年曾有人根据某一部华语原创音乐剧在艺术上存在若干不足就以“不会走就想跑”为由全盘否定原创路线，认为现时中国音乐剧界只有“描红”一条路可走。这一主张显然把“原创”与“描红”截然对立起来，又以原创音乐剧的弱小和不成熟就对原创路线贸然作出整体性否定的结论，理论上的偏颇姑置毋论，单从心态上看，也犯了操之过急、责之太苛和唯我独尊的老毛病——我原以为，此类病症只在大陆有，现在看来也不尽然。

与音乐剧创作相比，中国音乐剧理论研究更为弱小也更为幼稚。大约在10年前，我就写过一篇《中国音乐剧界无大腕》的文章。迄今为止我依然认为，我们在音乐剧理论研究领域都是一律的小学生，真正的理论大腕和和学术大师离我们远甚。不能以今天的相对成熟来否定当年的相对幼稚，正如未来的理论家不能以当时的理论成就来否定今天的所有理论成果一样。正因为如此，我特别赞赏作者在《音乐剧史记》第二部序言中说的这一段话：

正如笔者在十余年的音乐剧著述经历中，因为不断接纳新信息与新史料，每一次的创作，都会不断修正、甚至推翻原有的观点和视野，在不断破破立立的过程中，也更能从大开大阖的大历史观来看待音乐剧场的人事物，在论及书中巨擘的同时，该赞就赞，该批就批，即便祖师爷或国宝级的大师，也都有愚蠢犯错的时候，所谓人生如戏，戏如人生，无论台上台下，都有着歌舞人生的百态，又何须拚命执着、死抱不放呢？

这种“破破立立”、“大开大阖”的“大历史观”，正是我们从事音乐剧创作、表演和理论研究所需要的健康心态，必须大张旗鼓地加以提倡；更要把这种历史观推而广之，不仅用来律人，

也要用来律己。除此之外，还需要提倡一种科学严谨的治学态度，在平等友好和富于建设性的学术氛围中展开同行间的争鸣和讨论。唯有如此，两岸四地的同行才能做到扬其所长补其所短，为中国音乐剧艺术及其理论研究事业添砖加瓦，共铸未来的辉煌。

是为序。

原载《音乐剧史记》

台湾音乐时代文化事业有限公司 2006 年 7 月出版

历史批评与美学批评相结合的理论品格

——冯长春《中国近代音乐思潮》序

我与冯长春同志的相识与交往，算来已有七八年的时间了。当初，我还在中国艺术研究院音乐研究所工作，他在我院研究生部攻读音乐美学硕士学位，其导师是我的学兄王宁一研究员。作为他的硕士学位论文答辩委员，我对他的哲学思辨能力、理论概括能力和对论题的思考深度留有深刻印象。不久，他又考取我院“中国当代音乐研究”方向的博士生，导师是我的学兄魏廷格研究员，而我则担任他的副导师。由于我在2002年5月正式调入南京艺术学院工作，他的博士学位论文是在独立研究基础上主要由魏廷格研究员指导完成的，我只在开题报告和论文最后定稿阶段提过几点无关宏旨的意见和建议。

在与冯长春的交往中，他给我的强烈印象是聪敏好学、勤奋多思，理论悟性和艺术灵性较高，音乐本体和美学素养扎实，思维缜密，治学严谨，为人处世谦和低调不事张扬，能够师其师而友其友；但在学习和学术研究上却从不苟且，其默默的理论耕耘过程常常有一股甘于寂寞、积极进取的探索精神在不经意间自然而然地流露出来。因此，平素与他交谈，读其文论，常因感受到他的学术睿智、理性和才华的闪光而令人愉悦，每每引为快事。

眼前这本新著《中国近代音乐思潮》，就是他在其博士学位论文顺利通过答辩并获得全体答辩委员一致高度评价之后，又花

了整整一年工夫，在原稿基础上进行加工修改和精心打磨而成的。如今，本书将由人民音乐出版社正式出版，作为冯长春亦师亦友的同道，自然感到由衷的高兴。

与一年前的博士论文相比，今天再读这本著作，我认为有以下几点值得称道：

一、它保持并强化了博士论文的诸多优点。例如这个选题之历史与现实的理论和实践意义，资料工作的扎实厚重和处理、使用文献史料的成熟技巧，对20世纪上半叶各种音乐思潮界定的清晰严谨及其发展嬗变历史脉络梳理的条理性、历史评价和学理分析的公允客观与细致精当，论述论证过程中严密的逻辑性以及文字表达的准确与生动，等等；这些优点都是在当年得到答辩委员会全体专家学者一致肯定和高度评价的，相信在出版之后也一定会受到学界同行和广大读者的好评。

二、史料工作做得更深入、更扎实。作者对论文原注文及史料进行了认真的核对，同时又补充了一些必要的新史料；对以往近现代音乐史学著作中不太重视或没有提及过而本书中涉及到的音乐家，作者都尽最大努力为他们补写了简要注文，其中甚至有一些重要发现。比如，张静蔚教授《中国近代音乐史料汇编》一书中收录的《军国民篇》（1902年）一文的作者“奋翮生”，学界长期不知其为何人，作者在多方查阅文献之后，始知此人竟是近代著名民主革命家、军事家蔡锷；又如，40年代曾编过不少抗战歌曲集并有多篇重要文论问世的“陈原”，经作者细心查证，证实就是前年去世的著名出版家、语言学家陈原先生。这些从史料汪洋大海中发掘出来的新发现，有助于解开我国近现代音乐史上若干历史谜团，因而值得珍视；对于那些满足于从现有史料中讨生活的史学研究者来说，冯长春这种不畏艰苦、竭力从历史尘封中搜求第一手资料的做法和精神，更应大力提倡。再说，即便文中所引用的绝大多数史料均散见于各种公开出版物，作者的查

找、阅读工程相当浩大，所下的搜集、整理和分析工夫亦颇为艰苦；如今，作者按照论题性质和论述思路将它们搜罗一处，一一详细标明其来源和出处，为其他学者作进一步研究时按图索骥提供了极大的方便，免除了在史料汪洋大海中无从下手、不知何往之苦。

三、强化了论文的超拔论述和思辨色彩，提出了一些具有创新价值的观点。作者以较强的历史意识和美学意识，对近代以来中国音乐思潮发展的历史规律与逻辑线索进行了深入的梳理与剖析，因而使近代中国音乐思潮的发展与衍变有了一个清晰的历史面貌。此外，在最后一章“走向权力话语的新音乐思想”一节中，本书将救亡派与学院派的是非矛盾问题进行了必要的扩充，对救亡音乐思潮背景下有关新音乐思想中的一些矛盾问题作了更为深刻的认识与阐述。而本书“绪论”中关于音乐思潮研究的元理论构想，颇富建设性和启发性，将学界同仁对于音乐思潮及其研究的认识和把握推进到了一个新阶段。此外，各章中对各种音乐思潮的界定、对其特点和实质的理解与历史评价，以及“结语”部分结合20世纪中国音乐发展对近代音乐思潮的整体性评价与辨析等，则体现了作者努力把历史批评与美学批评有机结合起来的学术追求。作者之所以能够达到这个境界，当与他在攻读硕士学位期间在王宁一先生那里接受过严格的音乐美学训练、从而具有较高的哲学—美学素养，又在攻读博士学位期间在魏廷格先生那里接受过近现代音乐史学的系统训练、从而具有开放的历史意识和批评眼光有关；当然更重要的，是冯长春得益于自己的勤奋多思、进取精神和严谨学风。

因此，仅从上述三点来看，就我个人的视野所及，本书的理论品格和历史意识在近年来近现代、当代音乐史研究方向的博士学位论文中是不可多见的。

当然，我在本书中也读到了一些值得讨论的话题，例如在本

书“绪论”之三中说：

> 中西音乐关系演变为历时性的“前现代”与“现代”的关系，即所谓古今关系。因而，在一定意义上讲，音乐的古今关系实质上反映了音乐的中西关系，古今关系是中西关系的另一种体现与学理表述。

谢嘉幸在其《走出西方》一文中也持此说，可见其影响之大。然不知此说根据何来？对此我颇不以为然。中西关系当然是指中国音乐和西方音乐的关系，古今关系是指中国传统音乐与中国当代音乐的关系，毛泽东曾说“洋为中用”“古为今用”，前者说的是处理中西关系的方针，后者说的是处理古今关系的方针。当然，由于20世纪上半叶的我国专业音乐实际上已经是中西、古今结合的产物，因此，在古今关系中的确部分地暗含着中西关系，但与此同时，也在中西关系中部分地暗含着古今关系，是这两对关系的局部胶着与渗透。若据此从整体性和实质上说音乐领域中的古今关系是“中西关系的另一种体现与学理表述”，好像在逻辑上不大讲得通，事实上也把这两对关系整体性地混淆起来了。

类似的可商榷之处，在本书中还有一些。但它们多属看法和见解的不同，冯长春完全可以坚持已见，旁人是不能简单以对错论是非的，更不会因此而减弱本书固有的历史批评与美学批评相结合的理论品格及其闪耀的学术光芒。

由此而想到近现代、当代音乐思潮研究和教学中的一些问题。

思潮研究是音乐史研究的重要内容。如果说，“以史为鉴，可以知兴替”是音乐史学研究之重要使命的话，思潮史研究、特别是近现代及当代音乐思潮史研究对于我国当代音乐文化建设及其未来发展具有更直接、更显豁的理论意义和实践价值。然而，相对于音乐创作及作品研究、音乐家研究、音乐表演研究，音乐思潮研究则显得比较薄弱，尤其在近现代、当代音乐思潮研究方

面，由于它自身所独具的诸多特点和难点，虽说也有一些文论刊载于学术期刊，但迄今为止国内还没有一本专以中国近代音乐思潮作为研究对象的学术专著出现，因而，本书作为中国近代音乐史研究领域第一本以音乐思潮史为对象的著作，其开创之功不言而喻。当然，明言同志在中央音乐学院的博士论文也涉及到本书研究的对象和史料，但他主要着眼于音乐批评观念层面，目的在于梳理20世纪中国音乐批评的嬗变轨迹；而本书则从理论层面的音乐思想、创作层面的音乐观念以及社会音乐生活中的风尚等综合方面，并结合当时的音乐创作及其代表作品，全面审视“音乐思潮”的形成、运动、发展及其本质与规律——应该说，这是本书的优点之一，也是它之所以不同于明言著作的显著特点。

尤为可贵的是，作者在论及一些比较敏感的思潮话题时，并不满足于一般化的、四平八稳的文献罗列和史料摘引，或做一些不着边际、隔靴搔痒式的简单评说，而是以批评家的良心和识见大胆放言、直陈己见，无论细分缕析还是超拔论说，皆能入情入理、语中其的，表现出较强的刚性品格和雄辩色彩，历史感和分寸感的把握也基本做到恰如其分。这对于一个年轻学者来说，是一个相当难得、值得张扬的学术品格。“秉笔直书”、“实事求是”人人会说，“自由思想、独立人格”的箴言亦为许多学者心向往之，然而一旦碰到尖锐问题、敏感问题，“叶公好龙”寓言剧的现代版便频频上演起来——那些心存余悸绕道而行者、无关痛痒语不中的者、设立冠冕堂皇之理论前提故意避讳者、编造假证掩盖真相者应有尽有，真正直面历史身体力行者能有几多？忠于历史，服膺“史实第一性”原则，把尽力再现历史的本来面貌当作史学研究的根本出发点和归宿，这是持任何历史观念的史学研究者都应遵循的基本原则。冯长春用自己的研究努力实践了这个原则，进入新世纪以来，随着音乐学学位教育的空前发展，各院校攻读近现代及当代音乐史研究的博士、硕士日见其多，在这一方

向从事研究和教学的学术队伍也益显壮大，涌现出一批有才华的中青年学者。这对于近现代及当代音乐史研究的健康发展，确实是一件好事。但在我们的学位教育中，仍然存在一些值得重视的问题，诸如忽视史学基本功的训练，分不清史实与史料的联系与区别，不愿做艰苦深入的史料搜集工作，满足于手头现有的或公开发表的文献，甚至对获得的史料不下任何分析和辨伪工夫，错把伪证当作论据进而从中得出与史实不符乃至相反的结论，等等。这些问题理应引起相关院校和导师们的注意与重视。

从这个意义上说，尽管冯长春的博士论文也有若干不足，但我敢断言，他所持的史学观念、治学态度和治史方法颇可嘉许；也正因为如此，特欣然为本书作序，兼表推介之忱。

原载冯长春《中国近代音乐思潮》
人民音乐出版社 2007 年出版

求声乐之道，探歌唱之理

——郭克俭论集《声歌求道》序

这本论集《声歌求道——中国声乐艺术的理论与实践》，是郭克俭同志从事音乐学研究以来关于声乐理论和评论文章的结集，记录了他在这个领域求声乐之道、探歌唱之理的研究历程和主要成果。

我与郭克俭初识，是在1996年春节过后的一天。当时，我为河南大学著名声乐教授武秀之同志的“假声位置真声唱”及“三结合”实验所吸引，长驻郑州西郊的马寨，协助她承担音乐基础课、史论课教学，力求从她的教学理论和实践中找到一条富有中国特色的歌剧音乐剧演员培养之路。记得那一天我正与武秀之交谈，一个小伙子笑盈盈地走了进来——这就是郭克俭。当时他正在武秀之班上攻读声乐表演的硕士学位。我在马寨两年多，也与郭克俭朝夕共处了两年多。当时他给我的印象是，热情聪明，口舌伶俐，头脑反应敏捷、为人灵活机变；与一般声乐专业学生不同，他的钢琴基础不错，而且学过作曲，对音乐学理论有浓厚兴趣且阅读范围较广，因此与我有不少共同话题，彼此间的关系，也较之其他声乐学生更深一层——用我的话说，上课是师生，下课即朋友。他的硕士学位论文，好像就是收在这本论集中的《“夹板音”唱法研究》，是在武秀之教授指导下完成的。我是他的硕士论文答辩委员会主席，和所有答辩委员一样，对这篇论文的学术价值给予了积极的评价。

获得硕士学位后，郭克俭便到淮北煤炭师范学院任教。不久，我也返回中国艺术研究院音乐研究所，继续从事学术研究和批评。因各有所忙，彼此联系不多。后来他领悟到继续深造的必要性，遂考取中国艺术研究院民族音乐学方向的博士生，其导师便是我的师兄伍国栋教授，而我则是他的副导师；3 年之后，又担任其博士论文答辩委员。这篇博士论文，同样获得了答辩委员们的一致首肯。收在这本论集中的若干篇什，便是其博士论文的一部分。

对郭克俭从事的声乐研究、评论及历年来发表的成果，我向来比较关注。这不仅是因为我们之间有师生之谊，更由于我从事的歌剧音乐剧研究与歌唱艺术有极近的亲缘关系；因此不仅自己偶尔写一点与声乐有关的文字，有一些感兴趣的声乐论文、评论或著作经常进入我的阅读视野，郭克俭的文章自然也在其列。

给我的印象是，在当代中国的音乐学大家族中，声乐理论及批评恐怕要算是比较薄弱的分支学科之一。究其原因，我想不外乎三条：其一，声乐艺术是一个专业性、学术性很强的研究领域，不是道中人很难跻身其间；即便勉强涉足，也因不易触摸到歌唱艺术的深层结构而流于空泛。其二，专业研究队伍相对弱小，知识结构不够全面，理论素养较为缺乏，故而不得不停留在歌唱某些技术细节的大量低水平重复上，真正有深度有见地的理论总结和美学提升甚为难得。其三，当前的声乐表演与教学实践提出了许多有价值的命题和难题，但因错综复杂因素的交互作用而使一些行内人望而却步，或因大多数声乐同行专注于歌唱表演和教学实践的技术层面而对这类理论命题不甚关心。

在这个大背景下，郭克俭选择声乐理论及批评作为自己的研究方向之一，我以为是明智之举。因为他的声乐专业背景、理论素养和知识结构，对于从事这项研究有旁人不易具有的独特优势。郭克俭是个聪明人，他知道应该怎样利用和发挥自己的优

势。我注意到，他在学术研究和理论批评中所取得的种种成绩，大多与他在综合素质方面的优势有关。

读者从本书不难看出，郭克俭的声乐研究和评论活动，其涉猎范围广及美声唱法、民族唱法、通俗唱法、传统戏曲、歌剧及音乐剧中的声乐问题，其论述的命题，从歌唱艺术的基本方法和技巧，到声乐教学中的教材与教法研究，从民间戏曲谚语口诀的蒐集、整理及其艺术真谛的阐发，到对肆虐一时的“假唱”现象之深层文化探究，从声乐研究现状及相关学术会议的综合梳理和评述，到关于我国声乐艺术未来发展的战略构想，说明作者的学术视野比较开阔，善于从纷繁复杂的声乐实践中提取命题，所论大多有一定深度。

我不想掩饰我对本书中若干篇什的赞赏之情，特别是关于传统戏曲谚语口诀的两篇论文是近年来我读到过的声乐文论中很有价值和见地的作品之一。我不知道此前音乐界是否有人对广泛流传于传统戏曲艺人口头的谚语口诀进行过系统的整理和研究，但当我读到郭克俭博士论文中的这两章时，的确抑制不住内心的兴奋和激动。因为我通过这篇论文这才发现，历代戏曲艺人的谚语口诀是一个天才创造、一份丰厚遗产，对音乐学研究者来说是一个未被开垦的、令人神往的学术处女地，它精辟、凝炼、生动、幽默，富于智慧，饱含哲理，其中蕴藏着极为深刻的艺术真谛和实践经验，因此需要有人去整理，去学习，去研究，去阐发其艺术价值和人文内涵。郭克俭带头这样做了，而且采集资料的工作做得很辛苦，整理、研究和理论阐发也比较到位，为后人的继续研究提供了较丰富的资料基础。

当然，这本论集中的文章质量参差不齐，也有少量价值不高、文字粗糙的急就章、应景文掺杂其间。但我以为，只要有关于谚诀研究的这两篇文章在，这本书仍不失为近年声乐理论研究中一个起点较高的新成果，不但值得一读，且有一定的资料价值

和收藏价值。

或许人们并不完全赞同书中某些文章提出的主张和观点，而这本书的学术价值如何，也有待同行们的品评和歌唱艺术实践的检验，但他钟情于声乐理论及批评活动，从中求声乐之道、探歌唱之理，并以自己的成果参与中国声乐理论建设的努力，应该得到鼓励和肯定；而且我敢说，与现今大量音乐学术出版物相比，这本论集的质量当在整体水平线之上。

收在这个论集中的不少篇什，在公开发表之前我就看过，有的还提出过修改意见。今日翻阅旧稿，有关它们如何构思、修改、成稿之类陈年往事便浮上心头、历历在目；想不到10年前的小伙子，经过这些年成功与挫折、学术与人生的双重历练，如今渐趋成熟，并已开始出版论集和专著了。这是时代给予他的幸运。我在为他和他这一辈年轻学者的成长而感到由衷欣喜的同时，也想通过这篇序文对郭克俭表达这样一些希望：

郭克俭敏感、敏锐、敏捷，因此出手快，成果多，是个很可喜的优点；但学术研究还要扎实、沉稳，因此要切记“文章千古事，得失寸心知”的古训，力戒浮躁，多多积累，讲究厚积薄发和精益求精，讲究“该出手时才出手”。

小小年纪就有不少成果面世，而且还有著作和论集出版，表明郭克俭在学术研究方面是个可造之才，在他这个年龄层次的学者中也已小有名气；但名气这东西是柄双刃剑，若不能正确对待，“小富即安”，不思进取，结果背了包袱，反成累赘，反受其害。因此切莫忘记学海无涯、艺无止境的道理，不仅现在、即便将来有了大成就，也要始终保持谦虚谨慎的态度和严于律己的学风，不可得意忘形，不可轻狂造次。

听说郭克俭如今担任一个二级学院的领导，成了双肩挑干部，因此除了要处理好行政事务与学术研究的关系、争取做到两不误之外，还希望他用好手中的权力，为广大师生谋利益办好

事；不过以我对他的了解，我仍希望他今后能专心致志于学术研究并相信在“求声乐之道，探歌唱之理”的征途上当有更好的发展——他是一个学者型教师，完全有条件、有能力同时在研究和教学两方面做得比别人更好。

因为我与郭克俭是亦师亦友的关系，故而把上面这些心里话公开说出来，也算不枉十年交谊、亦师亦友一场。

是为序。

原载郭克俭《声歌求道》
人民音乐出版社2007年出版

执著追求　大师风范

——闵惠芬二胡专辑《凤吟》序

由广州天弦文化传播有限公司录制并出版的这张《凤吟》专辑，是二胡大师闵惠芬的最新奉献，由中国广播民族乐团伴奏及协奏、青年指挥家刘炬执棒。其中收录了二胡独奏曲《昭君出塞》、《宝玉哭灵》和《黄梅小调》，以及二胡协奏曲《夜深沉》，除后者出于作曲家刘念劬的手笔之外，余皆闵惠芬的创编之作。在老闵的二胡艺术生涯中，上述作品都是经过千锤百炼的代表性曲目，体现了大师的执著追求和艺术风范。

无论是这张专辑还是闵惠芬的创编、演奏生涯，都有“二胡演奏声腔化”这条红线贯穿其间——意在用二胡这种弓弦乐器对蕴藏于传统声腔中的民族神韵进行艺术化再造，讲究创作和演奏阐释中的“形神兼备”和“意韵融通”，是一种建立在对传统音乐遗产及其深邃精髓的崇敬和学习心理和深刻领悟基础上的、严肃而自觉的艺术再创造过程。

蕴藏在中国戏曲、民歌、民间器乐曲和说唱艺术中的声腔艺术，不但是中国音乐的主体部分，也是揭示中国音乐在风格、韵味范畴内何以千差万别之奥秘的主要载体，因此是一个博大精深的民族文化遗产宝库。闵惠芬为之献身的“二胡演奏声腔化”探索，实际上是在克服二胡这件乐器自身性能某些局限的基础上，充分发挥并挖掘二胡的表现特性，通过对声腔艺术的深入学习和精心揣摩，以实现对于声腔艺术中华夏音乐神韵的模拟、

阐释和再造。

闵惠芬的“二胡演奏声腔化”探索，始于1975年2月为毛泽东录制二胡演奏的京剧唱腔音乐的实践，从中发现了二胡演奏艺术声腔化的发展新思路并体味到无穷乐趣，从此一发而不可收。从移植京剧声腔起步，渐入佳境之后便走上声腔改编之路——根据歌剧《洪湖赤卫队》中韩英核心唱段《看天下劳苦人民都解放》改编的二胡曲《洪湖主题随想曲》、根据琴曲《阳关三叠》移植的同名二胡曲、根据越剧《红楼梦》同名唱腔移植的二胡独奏《宝玉哭灵》、根据潮州音乐改编的《寒鸦戏水》以及《珠帘寨》、《游园》等作品，就此应运而生。

闵惠芬在她的移植作品中，则将二胡演奏的声腔化探索作为移植行为的惟一目的。收录在这张CD中的三首二胡独奏曲，作者把全部精力聚焦在对于移植对象风格、韵味、精神气质的艺术化再造之上。若不仔细揣摩、反复把玩，人们很难体味到她在这看似单纯模仿性演奏背后追求“神似”的良苦用心。

《昭君出塞》原是一首琵琶名曲，老闵将它改编为二胡曲，确有一股文人古曲的隽永意韵沁人心脾。闵惠芬为了在二胡这件乐器上准确揭示这首琵琶曲中所寄予的复杂情怀和人文内涵，反复琢磨其特殊韵味和技巧，不仅在二胡上再现了原曲的旋律，而且还渗透进当代人对特定时代、特定事件和特定人物在此情此景中命运遭际和心理世界的理解，将王昭君出塞途中复杂情感体验极为真切动人地揭示了出来。相比之下，《宝玉哭灵》则通过二胡对于越剧唱腔特定风格和韵味的细腻再现，把这首著名越剧唱段委婉、清丽、痛彻肝肠的倾诉演绎得惟妙惟肖、真挚动人。只要我们将老闵的演奏与越剧原版唱腔作一比较就必会发现，老闵的二胡演奏声腔化探索，从风格、韵味的把握和二胡演奏技法的丰富再现都已进入化境。《黄梅小调》的基本音乐材料来自于黄梅戏音调，乐曲的篇幅虽短，但却充满质朴、乐观、明朗的民间

情趣，也从一个侧面反映出老闵二胡演奏声腔化探索的视界之宽、涉猎之广。

《夜深沉》原是一首著名的京剧曲牌，刘念劬据此创作三乐章大型套曲，也许当初并非是从二胡演奏声腔化理念出发的，但听老闵演奏此曲，特别是第一乐章，却把她的艺术理念极其鲜明而生动地渗入其中，在二胡上把京剧音调和京胡特殊演奏技法中所承载的那种只可意会难以言传的浓郁京腔京韵演绎得十分传神。当然，仅仅从这个侧面来解读这部内涵包孕甚丰、演奏技巧高超的协奏曲是远远不够的，老闵的演奏也确实出色地完成了作曲家的艺术构思；但从二胡演奏声腔化的角度看，同样可以视作是她在这方面的经典之作。

在我看来，从事二胡演奏声腔化探索有两个必备条件：其一是精湛的二胡演奏艺术，其二是对我国传统音乐文化的诚挚热爱和深厚修养；二者缺一不可。闵惠芬是闻名遐迩的二胡大师，她那炉火纯青的演奏艺术使她拥有丰富的技巧和技术手段来实现其艺术构思；真正令我感到惊奇而又钦佩不已的，是她对于我国传统音乐始终一贯的痴迷和执著，是她对不同剧种、乐种、歌种之独特风格韵味永不疲倦的求知欲望和永不满足的探索热情。正由于这两个条件兼而有之，才成就了闵惠芬的二胡演奏声腔化事业。

闵惠芬这种自觉以器乐演奏声腔化探索为己任、长期而又不懈地坚持在探索最前沿，在当今二胡界和全国音乐界都无人可及。当然，从纯粹演奏艺术的角度看，这个专辑的录音版本可能与大师巅峰时期的艺术造诣尚有一定距离，但举凡真正的有心人，一定能够从中领悟到许多比演奏技术更深层也更带根本性的东西。因此，这个专辑不仅是二胡演奏声腔化向我们提供了一种探索的途径和范式，其真谛更在于：顺应文化多样性的世界潮流，热爱并珍视本民族的传统音乐文化，在各自岗位上为它的薪

火相继、发扬光大贡献力量。

谨作此文为序，以表达我对闵惠芬和她出版这张《凤吟》专辑的衷心祝贺之情。

原载闵惠芬二胡专辑《凤吟》

广州天弦文化传播有限公司2007年录制并出版

一本适时而实用的普及教材

——李建民《钢琴基础与即兴伴奏应用教程》序

我认识李建民，是在1995年。那时他在河南大学音乐二系任教，在著名声乐教授武秀之主持的“民族歌剧班”上从事声乐“三结合”的实验，在声乐教学之余，经常在演唱会上为老师和学生们担任钢琴伴奏。不久，我也加入了武秀之的“三结合”行列，从此与李建民共事长达三年之久，他也在我的班上听过和声课和其它理论课程，彼此既是同事，也有师生之谊。当时，他给我印象最深刻的，是他的即兴伴奏能力——无论西洋歌剧的咏叹调，还是民族歌剧里的核心唱段，无论京剧、豫剧及其它地方戏曲、曲艺唱段，还是中外流行歌曲的新老曲目，他都能揭开琴盖就来，不但钢琴弹得利索，而且和声感觉也好，伴奏织体富于变化，能够根据演唱者需要随意地、自如地移调。特别是他的戏曲即兴伴奏堪称一绝：速度松紧尺寸的把握、气口的处理非常到位，与演唱者的合作、对声乐部分的衬托几乎达到了如影随形、天衣无缝境界。

也许是我孤陋寡闻，当时我认为，李建民是我听到的最优秀的钢琴即兴伴奏者之一。

因此，当李建民把他即将出版的书稿《钢琴基础与即兴伴奏应用教程》送来让我审读并要我为之作序时，我的第一感觉是：它肯定是一本具有较高实用价值的基础性音乐教材。

从我自己和我的两个孩子学习音乐（女儿学钢琴，儿子学指

挥）的经历看，在高等音乐院校中，一般都不开设钢琴即兴伴奏这门课。因此，即便是艺术造诣很高、视奏能力很强的钢琴家、指挥家，许多人也习惯于按谱演奏；碰到即兴伴奏这类事，往往显得捉襟见肘，难以取得满意的伴奏效果。这个例子说明，钢琴即兴伴奏是一项专业技能，其中有许多特殊的问题需要专门研究，有一些特殊的能力需要专门培养，并不是简单地“钢琴＋和声”就能达到理想境界的。

目前，随着我国综合国力的增强、人民物质生活和精神生活的提高、专业音乐教育的迅猛发展和广大群众业余音乐生活的日趋丰富，无论是音乐爱好者还是专业音乐家，对钢琴即兴伴奏的需要便日益急迫起来。在这种客观情势下，李建民的这本教程应运而生，把自己长期而丰富的即兴伴奏实践经验进行总结和梳理，编写成书，奉献给需要它的读者，无论如何是一件好事。相信它的出版，将会对我国钢琴即兴伴奏的普及教育会起到积极作用。

钢琴即兴伴奏的基本要求，是流畅的钢琴演奏、良好的和声素养和敏锐的音乐感觉这三者的有机结合。这里有一个逐步培养、训练、实践和长期积累、由浅入深的过程。这本教程的着眼点是从最初级的普及性工作做起，打好钢琴演奏与和声修养的基础，重要的是不断投身于即兴伴奏的实践并在其中摸爬滚打，才能逐步增长才干、提高技能，养成良好的即兴伴奏意识，一步一步向即兴伴奏的自由王国攀登。因此，希望通过这本教程解决一切问题是不实际的。指出这一点，非常重要。所谓“师傅领进门，修行在个人”，此之谓也。

原载李建民编著《钢琴基础与即兴伴奏应用教程》

大象出版社 2004 年 9 月郑州出版

铺路石子也可贵

——冯效刚《音乐批评导论》序

现代意义上的音乐批评无论对听众还是专业音乐家来说并不陌生，近百年来，它在我国现代音乐史上有着显赫的位置，也曾产生过像贺绿汀、李凌这样令我们感到光荣和自豪的批评大家。眼下，国内许多人都在从事音乐批评的实际工作，报刊杂志的“乐评”栏也经常刊登各色各样的批评文章，在我们面前呈现出的似乎是一片音乐批评的繁荣景象。然而实实在在地说，在音乐学这个大家族中，音乐批评其实还是一个小弟弟——这不光是指与其他学科在历史长短、成就高低方面的比较，更重要的，是在音乐批评自身建设方面的最不成熟和最不发达——与音乐史学、音乐美学、民族音乐学、音乐技术理论、音乐社会学、音乐教育学等积淀深厚、发展成熟的学科相比，音乐批评在实践中的稚嫩和理论上的浑沌是十分明显的。

于是便牵出有关音乐批评“元理论”研究的话题——国内音乐批评的欠发达，批评队伍的相对羸弱，批评成果相对于音乐实践的滞后，固然有许多主客观方面的羁绊，但批评理论的匮乏无疑是一个极端重要的原因。因此，对音乐批评及与此相关的一系列理论问题进行研究，无论如何是一项很有意义、非常重要、也十分艰苦的学术任务。

有鉴于此，自20世纪80年代起，我国音乐理论界对音乐批评理论建设益发关注，许多理论家在涉及音乐批评“元理

论”——诸如音乐批评的对象、目的、任务、性质、功能、标准、过程、方法以及上述诸范畴之发展演进史等问题的研究倾注了大量心血并卓有建树。然而不可否认的是，迄今为止，我们在这方面的思考以及取得的成果固然可喜，但基本上还停留在初级阶段，得出的结论还是粗浅的、零散的，未及深入发掘、系统梳理和充分展开的，因此尚未真正进入系统性和整体性的界面。

作为一个学术有心人，南京艺术学院青年学者冯效刚在做了长期的资料积累和理论准备、掌握了大量有价值的学术资料和信息的基础上，对与音乐批评学科建设相关的许多理论命题进行了初步思考和较为系统的梳理，历经数年笔耕，几度大修大改，终于写成这本《音乐批评导论》。作为本书成书过程的见证人，我是目睹了作者思考、研究和修改之种种艰辛的，因此，看到本书终于定稿并得以顺利付梓，感到由衷的高兴。

在我看来，冯效刚和他的《音乐批评导论》最值得肯定的地方，第一在于他响应时代召唤，敢于打破禁忌，解放思想，知难而进，率先碰硬，全力来啃这块“硬骨头”，终于使我国音乐学界长期没有研究音乐批评专著问世的空白得以填补，其学术勇气可鼓，其探索精神可嘉；第二就在于对音乐批评元理论的诸范畴做了较为系统、较为全面的尝试性梳理，提出了一些有价值的见解和结论，并且对音乐批评的学科建设框架描画出一个可以触摸的轮廓。我想，如果有人能够沿着这个方向继续前行，那么，塑造出“音乐批评学”的雏形、进而使音乐批评真正成为音乐学中一个具有独立品格的分支也就并不遥远了。

我注意到，鉴于国内可见的音乐批评文献资料不多，冯效刚在探讨音乐批评的基本理论时，在纵坐标上由现代向古代扩展，在横坐标上由我国向外国扩展，从而以开阔性视野和开放性思维对古今中外音乐批评的相关理论与实践进行了力所能及的观照；有时为了能够更加清晰地说明某个理论问题，冯效刚还将他的笔

触突入批评理论十分发达、批评文献极为丰厚的中外文学界和其他艺术门类，广泛征引文学界或其他文艺类别批评大师们的理论成果和真知灼见，结合音乐鉴赏与批评的自身特点，来阐明音乐批评的某些基本原理。这样做当然是必要的和有益的，因为它使论述过程变得宏富、深邃而有趣，在一定程度上增强了本书的说服力。由此亦可看出，作者冯效刚为此而阅读了大量古今中外的文献资料并付出了相当多的消化吸收功夫。这对于学术心态普遍浮躁的当下来说，能够这样做已属不易，能够像冯效刚这样做得比较熨帖自然，不显穿凿痕迹，除了需要正常的学术心态之外，还见出作者对材料的理解和运用上有较扎实的基本功，这就更加不易。

所以说，这本关于音乐批评的学术专著，在我国音乐界是第一部。这个“第一”，不像当前人们纷纷趋之若鹜孜孜以求的那样，并不简单地意味着光荣，它同时也意味着困难和责任。因为这一课题属于开创性研究，前无古人，理论界对有关音乐批评的关注还处在初级阶段，许多问题暧昧不清，许多结论有待证明，因此对研究者的要求十分严苛。以我对冯效刚各方面学养和学力的了解，要独立担当起这样一项研究任务，在国内同行中并不占优势；而某些学术弱点光靠勇气和刻苦是很难弥补的。因此，本书在下列问题上暴露出较明显的瑕疵：

一、在篇章结构的设计上，存在着逻辑关系混乱、结构层次不清的情况——这看上去好像只是一个结构问题，实际上，这也反映出作者对音乐批评这一学科所包容的范畴框架及其逻辑关系研究得还不够深透，心中缺乏对全局以及各个组成部分的把握力和整合功夫。

二、本书在论及音乐批评时，也涉及到一些西方现代主义理论派别和音乐思潮，例如现象学、分析学、心理学、释义学、结构主义、形式主义、音乐社会学、实证主义、民族音乐学、音乐人类学，等等。这些音乐思潮与流派在什么意义上和什么范围内

与我们的论题相关？音乐批评应当向它们吸取哪些成果以充实自己的方法论体系？要科学回答这些诘问，只能是在深入了解这些理论思潮与流派并对它们有了比较清醒的理论把握之后。否则，我们的论述不是缺乏针对性的泛泛而谈，就是未能揭示其内在联系的生拉硬拽。

三、作者在论述不同时期的批评实践时，列举了不少范文（有的地方甚至有一些大篇幅引用），企图通过范文的例举与分析来更直观地说明理论命题。这是非常必要的。然而，范文的选择与分析是一门大学问——用什么样的文章做范文（选择），以及为什么要将它选为范文（分析），作者本人的学养深浅、积累厚薄、见识高低，在这两个问题上"图穷匕见"。我觉得，本书在范文的选择上失之于太宽，因而说服力不强；在范文的分析上失之于过略，点不到"穴位"，因而目的性较差。

以上所列不足，是我感觉到比较明显而且带全局性的，其他我发现或未发现的种种纰漏恐怕还有不少，我就不能详加例举了。上述不足的存在至少向冯效刚提出了如下任务：在学术上沉下心来，多读书，勤思考，一定要广泛而虚心地倾听同行和读者们的意见，不断充电，提高学养，增强学力，刻苦钻研，深化研究，争取在本书再版时能够在已有基础上有大的突破和根本性的提高；而本书的出版，也给音乐理论界的同行们提供了一个谈论的话题、批评的靶子、前进的基地和超越的目标。不论未来实现这个超越梦想的人是冯效刚自己还是其他理论家，作为中国音乐批评史上一块铺路石，这本《音乐批评导论》的作用还是可贵的。

原载冯效刚《音乐批评导论》
安徽文艺出版社 2002 年 7 月出版

生态视角·忧患意识·悲悯情怀

——张平《聆听大地》序

大概在1996—1997年间，我在河南郑州西郊马寨与河南大学著名声乐教育家武秀之教授进行民族歌剧方面的科研合作，张平当时还是二十来岁的小姑娘，热情好学，工作之余常来听我的中外歌剧史论及乐理、视唱练耳、和声等课程，因此与她有过一段师生之谊。她也是武秀之班上的学生，在河南大学毕业后以演唱河南坠子闻名，当时在中原大地有“坠子皇后”的美誉。与一般的歌唱演员不同，张平在歌唱之外，还特别钟爱读书，勤于思考和写作，时有散文、短论等作品在报刊发表。我曾读过其中的一些篇什，总体感觉是，除了风格清新、笔调细腻等一般女性文章所常有的特点外，其不同凡响之处在于：字里行间常有老辣的佳句或闪光的思想跳脱而出，就中透出一股男儿气概，顿使全篇熠熠生辉。我当时就曾勉励她有条件时多思多写；若能坚持不懈，来日必有所成。

1997年后，我与武秀之的合作暂且告一段落，回北京依旧从事音乐理论研究，与张平的联系也随之中断。后来听说她去了海南教书，关山阻隔，除了每年春节她都来电话拜年之外，几乎就没了音讯——不曾想，这一晃就是数年。

因此，当张平将这本《聆听大地》书稿寄来并约我为之作序时，心中颇为她的勤奋多思感动，但在学术上并无太高期望；及至读罢全篇，掩卷回想其所思所写所论，不免暗暗吃惊，禁不住

想起古人“士别三日，当刮目相看”的名句来。

这本书是研究民歌的——这一论题与张平本人学习声乐并从事河南坠子演唱的专业背景有密切联系，故而每一章节中都洋溢着作者对民歌和歌唱艺术的挚爱。然而在我国音乐理论界，民歌研究者众众，学术论著多多，如何才能使自己的研究与众不同？为此，张平选择了一个独特的视角——以生态学的目光对民歌生成、繁衍、发展、变异的历史轨迹做一番深情回望，并在它的当下困境中追索民歌生存状态的严酷及其深层背景，探寻民歌以及其他种种民族文化优秀遗产血脉相继的未来和出路。因此，全书所体现的，是一种浓浓的忧患意识和悲悯情怀；这种意识和情怀，虽非女性所独有，但往往在女性那里升华为一种母性之爱，令人为它的深沉博大而感叹。

为了本书的写作，张平博览群书，从中国古代的乐论、唱论，到西方的古典和现代主义哲学与美学，从我国当代音乐理论家对我国各族民歌的研究成果到欧美学者在文化人类学、文化生态学方面的最新著作，作者不但有广泛的涉猎，而且多有独到的研究，征引得当，阐发精彩，绝无一般初学写作者常犯的生吞活剥、囫囵吞枣的毛病，显示出相当深厚的学术功力——这对于第一次写作学术著作的张平来说，她在这三五年间所花的巨大心血和精力可想而知。更为可贵的是，作者从事民歌研究，并非坐而论道，而是紧密联系实际，从作为古代民歌的“郑卫之音”，到作为现代民歌的我国摇滚乐，从意大利美声唱法到郭兰英的声乐教学，从民歌在纳西族“伙婚制”“安达制”中的地位和作用，到现代化进程中民歌面临的种种困境，作者信手拈来，皆成文章，看似在不经意之间的随意挥洒，实则是一个成熟论者对论点和论据相互关系了然于心、驾轻就熟之后的“随心所欲不逾矩”。

我对书中提出的一些论点是非常赞赏的。例如将民歌的特点概括为自然性、口头性、粗放性、地域性、民间性的观点（第二

章）；将代表一个民族歌唱特点的声腔称为“族性声腔”，认为它是一种具有“民族的识别意义的标志性的歌腔”的观点（第四章）；参照李勤德在《中国区域文化》中将中国地域文化划分为14个文化区的理论，作者根据自己的了解和判断，提出中国民歌可划分为11个“色彩区”的主张（第四章）；针对当前音乐界关于三种唱法及其科学与否的争论，作者对盛行一时的所谓“科学唱法”理论提出质疑，认为：“与以意大利美声唱法为主的西洋声乐学派相比，中国传统的歌唱方法在许多方面或许并不科学，但它为中国老百姓所‘喜闻乐见’。‘喜闻乐见’与‘符合科学’并不是一码事，审美的尺度与科学的尺度，并不完全吻合”（第五章）。

我以为，本书在学术上的最大贡献，莫过于将生态学的观点与方法引入民歌研究了。说它是一种研究思路和方法亦无不可，但若认为它实质上代表着一种新的音乐哲学、一种更为宏观阔大的宇宙观，似乎更为妥切；因为，把生态学、生物圈概念引进民歌研究，提出“天籁，地籁，人籁”的命题，从人与自然、人与音乐的相互依赖的高度上观察民歌的生存、流变与发展诸问题，便极大地提升了民歌研究的视野，使我们的眼界陡然开阔起来。书中对人与自然、精神与物质、艺术创造与宇宙秩序三元对立的观点以及在音乐研究中执意割裂人与自然、进而抛弃自然的思想做了无情的批判，认为这种思想“实则是近代工业化社会的机械主义的理念”。

正是本着这种对于民歌及其他民族文化遗产的悲悯情怀，作者对民歌在当代中国社会的严峻处境极表忧虑，并以“渭城已远波声小”来形容民歌的当前状态，据此发出“聆听大地”的深情呼喊；本书在开篇之初就告诉我们：当人们沉醉在工业化的“大众音乐”的喧嚣中时，民歌的濒临灭绝已经使“大地失声”！

当然，看不到民歌在当今的危机，对之采取不闻不问、听之

任之的漠然态度，自是不行；但我总觉得，张平对民歌危机的估计好像偏重了些，在论述过程中也因此流露出一些激愤之词，有时反而容易把问题说绝对。例如书中在论述到当下将民间音乐异化为大众音乐这一现象时，作者断言，这是一个“工业操纵音乐、商业驯化民歌的过程，同时也是技术取代艺术、物性取代人性的过程，也是一个金钱驯化人性的过程、一个以市场规律取代艺术规律的过程”（第六章），将民歌与大众音乐、大众音乐与人性、市场规律与艺术规律对立起来，显属不妥。另外，张平对当代条件下传统民歌的现状及其未来的看法也偏于悲观，字里行间每有“移宫换羽”之痛的流露。事实上，一部民歌流变史早已证明，由于各种复杂原因，民歌这种心口相传的听觉艺术和时间艺术也是因时而变的——一部分民歌消亡了，一部分民歌变异了，一部分新的民歌又被创造出来；这种生生死死、新陈代谢的扬弃过程，始终伴随着民歌的全部发展史，而不独今日之市场经济为然；因此，我们在揭示现代化进程中民歌的现实危境的同时，也要坦率承认辩证规律和某些历史必然性因素的作用。就传统民歌的整体而言，其艺术生命的延续可以有各种途径和方式——比如，通过录音、录像、书谱出版等途径作博物馆式的保存是一种；以延缓民歌产地的现代化进程为代价，维持其赖以生存的社会文化结构又是一种；在中小学校的音乐课中开设民歌单元，将中华民族的不朽民歌在我们的子孙后代中一辈又一辈地传唱下去是一种；通过专业创作的途径，将民歌的精神气质、旋律韵味、特殊的调式音阶、独有的情感表达方式、极具个性的音色和节奏及其组合等等熔进各种形式的现代作品中又是一种；等等之类。而这最后一种，正是许多民族音乐学家、也是本书作者所不够重视的。

目前，我国音乐理论界在对于包括民歌在内的传统音乐文化的保存、保护问题上存在着激烈争论。张平写作《聆听大地》的

初衷可能与这场争论无关，但它的生态学视角却为这场争论提供了新的观点与方法，同时也为论战本身开辟出一片新战场。

正因为如此，我对本书的出版表示衷心祝贺，并希望张平同志在本书的基础上就民歌生态学问题继续进行深入研究，争取在未来几年内再以新的学术成果让我们刮目相看。

原载张平《聆听大地》
南海出版社 2002 年 4 月海口出版

新世纪流行音乐的新视野

——《当代流行音乐的理论视野》序

2006年10月，首届“中国音乐艺术院校流行音乐论坛”在南京艺术学院举行。来自全国各高等音乐艺术院校、科研机构、学术期刊从事流行音乐教育、创作、表演及理论评论的专家学者近百人参加了论坛的研讨。本书所辑录的论文，是从这次论坛与会代表提交的大量文章和发言中精选出来的，它们从不同侧面反映了我国音乐学界对当代流行音乐的历史、现状及其未来走向的关注程度和思考深度。

中国流行音乐在新时期的发展，算来已有30年的历史了。这一段历史虽不长，但却充满风雨沧桑。当年围绕流行音乐生存权而在音乐界发生的两种思潮大论战的情景，至今依然历历在目、声犹在耳；顽强拼搏于流行音乐创作、表演、理论第一线的早期音乐人，有的已经作古（如王酩），更多的则早已退出这个领域。而流行音乐这个行业，却像一个风云变幻的人生大舞台，你方唱罢我登场，新陈代谢、生生不息，涌现出一代又一代的新人；由它的市场品性所决定，不论音乐界高层人士是毁是誉，也不论文化精英和专家学者是喜是忧，30年来，流行音乐按照市场规律和自己的运行轨迹依然在曲折地生存着和发展着，并奉献出成千上万首各种风格的流行作品，培养出一批作曲家、歌词家、歌星、制作人、乐评人和数以亿计的“追星族”，由此造就了一个利润丰厚的流行音乐

产业和娱乐文化市场。想当初流行音乐作为一个专业进入高等音乐艺术院校的教学序列简直就是离经叛道的奇谈怪论，如今许多院校对此趋之若鹜，并使之成为一个普遍的不争的事实。

在我的印象中，流行音乐创作表演实践与音乐理论的蜜月期是在20世纪80年代。那时为了争取流行音乐（当时叫做“通俗音乐”）的生存权，一批作曲家、演唱家与理论家结成统一战线，并在各种学术期刊上开辟流行音乐专题，一些全国性的学术研讨会（例如兴城会议、大连会议和郑州会议）也把流行音乐当作学术研讨的专题，许多著名学者都发表了具有较高学术价值的论文，在流行音乐界初步形成了实践与理论比翼双飞的局面。然而到了后新时期，由于各种复杂的内外部原因，流行音乐实践界与音乐理论界的蜜月期终告结束——流行音乐不重视理论建设，那些曾经为流行音乐摇旗呐喊的著名音乐理论家亦不把流行音乐当作自己的研究对象，只有少数理论家（例如曾遂今、金兆钧、陶辛等）在完成本职工作之余依然坚守在流行音乐研究这方土地上，并时常奉献出他们的真知灼见；而那些被称为“乐评人”的写手，大多受雇于特定的老板或东家，缺乏评论家必具的独立品格，因此他们妙笔生花的作品尽管充斥于地摊上的娱乐媒体，其润笔费之高不可攀也足以令我辈汗颜，但多半只能当作廉价吹捧的虚假广告看，就像大多数创作一样，谄媚气太重，脂粉味甚浓，少一份艺术责任，无多少学术价值可言。

其实，流行音乐不单单是一种音乐现象，同时也是一个普遍的社会文化现象，其中蕴含着大量的历史学、文化学、心理学、社会学、美学和音乐学的理论命题，需要理论家们以不同的理论视野对之进行全方位、多角度的深入研究和阐释；而流行音乐在自身飞速发展的进程中，新人新作不断涌现，前所未有之新现象

层出不穷，纷繁复杂之新问题纷至沓来，其中难免泥沙俱下、鱼龙混杂，对此，理论家理应肩负的激浊扬清的历史责任和学术责任是不能推卸也无法推卸的。因此，流行音乐不仅是我国当代音乐生活中一片广阔的沃土，同时也应当而且必须成为音乐学界关注和研究的对象。

我高兴地注意到，新世纪以来，流行音乐实践与流行音乐理论的相互关系逐渐趋热，在学术报刊及互联网上关于“超女”、“网络音乐”以及“网络恶搞音乐”等现象的理论探讨和学术争鸣渐渐多了起来；在高等音乐艺术院校的本科及硕士教学中，也有不少以流行音乐为研究对象的学位论文出现；而流行音乐界对某些“乐评人”及其文论诸种弊端的反思和批评之声也开始进入我们的耳鼓。本届“中国音乐艺术院校流行音乐论坛”，则是对近年来我国学者流行音乐理论研究成果的一次集中检阅和最新展示，参会代表的发言和论文，其学术视野广及流行音乐的创作（其中包括技法理论）、表演、教育、传播理论和市场化过程中新出现的问题和难点，也有部分论文接触到当前流行音乐发展中的热点问题，表达了音乐理论界的若干困惑和不安，读之令人欣喜。尽管这些理论成果在视野广度和学术深度上还存在某些不足，一些重要的理论命题未及展开或尚未涉及，但它毕竟为新世纪流行音乐研究的新崛起开了一个好头，因而值得珍惜。我们将这些论文结集出版，既是一种成果展示，也是对未来流行音乐研究的积极倡导。

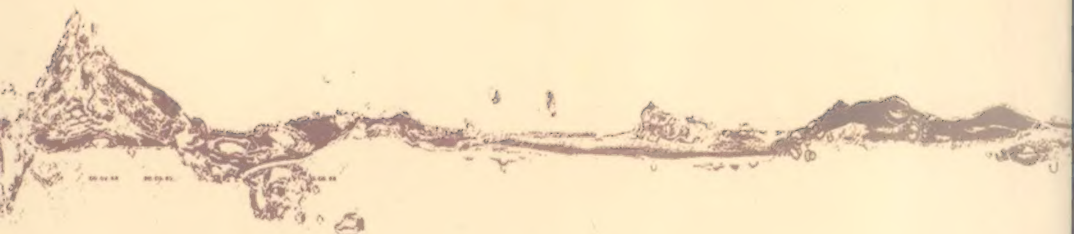
没有理论自觉的实践是盲目的实践。我国当代流行音乐健康发展的重要条件之一，就是呼唤这种理论自觉。我们衷心希望，继首届之后，“中国音乐艺术院校流行音乐论坛”还将一届一届地办下去；通过本书的出版，能够为我国流行音乐理论研究的新崛起起到某种推波助澜的作用。我们更希望，在新世纪中国流行乐坛上，不但应当培养出更多德才兼备的作曲家、歌词家、歌

星、制作人、经纪人，而且更应有一批在流行音乐研究方面卓有成就的理论家涌现出来。

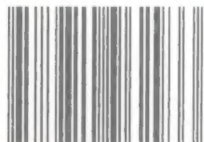
是为序。

原载王建元主编《当代流行音乐理论视野》
东南大学出版社2007年1月南京出版

责任编辑：俞人豪
封面设计：小　雨



ISBN 978-7-81096-293-3



定价：25.00元